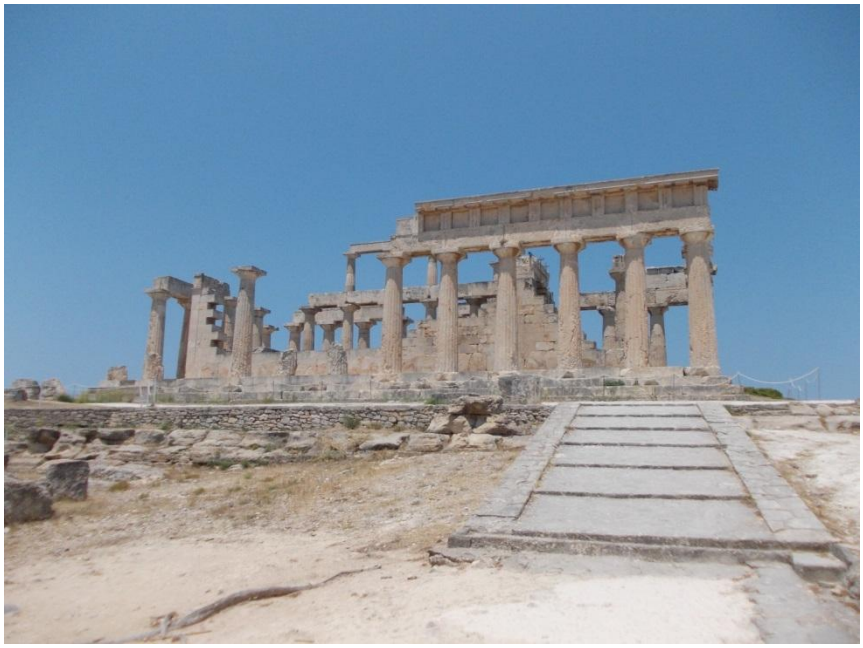
Giuliana Scotto

Estetica antica e del Rinascimento.

Differenze essenziali
alla luce di alcune opere d'arte



Giuliana Scotto

Estetica antica e del Rinascimento.

Differenze essenziali alla luce di alcune opere d'arte

Estetica antica e del Rinascimento.
Differenze essenziali alla luce di alcune opere d'arte.

Author Publishing, copyright di proprietà dell'autore.
ISBN: 9791220020442
www.isbn.it
Roma, maggio 2017.

in copertina:
Tempio di Atena Aphaia (inizio del V secolo a.C.), Egina, Grecia. Foto di Giuliana Scotto.

INDICE

1. Introduzione..... p. 6.
** Avvertenza*..... p. 11.

Parte I
Arte antica

* * *

Elementi essenziali dell'estetica antica
con particolare riguardo all'architettura

2. Che cosa può intendersi per "estetica antica": il termine "estetica".....p. 13.
3. Che cosa può intendersi per "estetica antica": il termine "antica".....p. 15.
4. L'architettura antica quale oggetto specifico di indagine.....p. 17.
5. Nascita del tempio greco e differenza con l'architettura degli altri popoli del mediterraneo.....p. 20.
6. I fondamenti dell'estetica dell'architettura greca indagati per differenza.....p. 21.
7. Il tempio come recinto sacro.....p. 22.
8. Cenni sui caratteri fondamentali del tempio egizio.....p. 30.
9. Cenni sull'edificio sacro minoico e miceneo. I vasi di stile geometrico e la distanza dalla precedente tradizione delle pratiche di commemorazione funebre.....p. 36.
10. Elementi distintivi del tempio etrusco e romano.....p. 43
11. Tratti salienti della chiesa cristiana.....p. 48.
12. Il tempo dorico e la sua struttura periptera.....p. 52.
13. Il peristilio.....p. 57.
14. La via sacra.....p. 67.
15. L'àdyton.....p. 73.
16. La colonna.....p. 78.

Parte II
Rinascimento

* * *

Sezione I

Rinascimento – Architettura

17. Aspetti razionali e irrazionali del Rinascimento e difficoltà di una delimitazione cronologica.....p. 96.
18. Ipotesi di una comunanza di linguaggio fra Dio, uomo e natura.....p. 98.
19. Il tentativo di tradurre in opere architettoniche i rapporti razionali esistenti in natura.....p. 101.
20. L'architettura rinascimentale e il suo rapporto col divino.....p. 104.
21. Architettura e potere politico.....p. 120.
22. La progettazione di spazi fruibili da una comunità sociale: i limiti alla progettazione della città.....p. 133.
23. Il declino dell'architettura rinascimentale.....p. 138.

Sezione II

L'arte figurativa nel periodo del Rinascimento

24. Il rinnovamento dell'arte figurativa nel passaggio dal Medioevo al Rinascimento.....p. 148.

A) *Soggetti e temi tipici dell'arte rinascimentale.*

25. Ampliamento nella tipologia dei soggetti raffigurati.....p. 152.
26. Il sacro nell'arte figurativa rinascimentale e le principali differenze rispetto al Medioevo.....p. 153.
27. Risveglio dell'interesse per la mitologia classica.....p. 168.
28. Arte rinascimentale e potere politico.....p. 173.
29. Arte rinascimentale e committenza borghese.....p. 183.
30. L'autoritratto nel Rinascimento.....p. 191.
31. Arte rinascimentale, simboli e qualità etiche.....p. 196.

B) Innovazioni della forma e della tecnica.

32. Innovazioni nella composizione delle figure.....p. 204.
33. Innovazioni nelle tecniche esecutive.....p. 210

Bibliografia citata.....p. 216.

a Paolo, Alessandra, Valerio e Anita.
con amore. in spe.

1. Introduzione.

L'opinione che il Rinascimento (soprattutto quello fiorito in Italia) consista, per molti versi e almeno dal punto di vista formale, in una ripresa di stili attinti dal mondo classico greco e romano è assai diffusa. Questa idea contribuisce, fra l'altro, a consolidare il pregiudizio che l'arte italiana – nel bene e nel male – non riesca a emanciparsi dai vincoli delle forme antiche né riesca a proporre elementi di novità in grado di competere con le ricerche avanguardistiche contemporanee che invece sembrano ispirare molti architetti e artisti europei ed extraeuropei. Benché non si dubiti dell'alta qualità della produzione artistica in area italiana lungo i secoli, sembra che in generale l'arte nel nostro Paese non riesca a sottrarsi al peso della tradizione del "classicismo" e anche per questo motivo essa appare arretrata rispetto alle sperimentazioni che si producono all'estero.

Nondimeno, se scandagliamo con maggiore attenzione i termini e i fondamenti su cui poggia questa opinione, ci rendiamo conto abbastanza rapidamente di come la visione della stagione più radiosa della nostra arte, cioè del Rinascimento, sia impostata in modo sostanzialmente storicistico finendo così col far passare in secondo piano una disamina dei suoi valori estetici.

Non solo: se si cerca di indagare i motivi estetici che accomunano l'arte rinascimentale e di confrontarli con alcuni aspetti essenziali dell'estetica antica al fine di ritrovare elementi di vicinanza rispetto a quest'ultima, ci si rende conto ben presto di come la stessa estetica antica in realtà sia piuttosto misteriosa nei suoi tratti fondamentali, al tempo presente – evidentemente – offuscati dalla necessità filologica di ricostruire reperti archeologici, datarli, riordinarli all'interno di una visione storiografica che con tutta probabilità non riusciremo mai a rendere completa.

In altri termini, se vogliamo comprendere in che misura il Rinascimento abbia ripreso elementi della classicità, si pone presto la necessità di sapere:

che cosa è autenticamente "classico" e che cosa veramente "moderno" (da intendersi, per i limiti di questo studio, nel senso di "rinascimentale") dal punto di vista estetico nella vicinanza e ripresa di alcuni motivi che sembrano legittimare un accostamento fra mondo antico e Rinascimento?

Ammesso *e non concesso* che alcuni archetipi dell'estetica classica siano costituiti dalla μίμεσις (*mìmesis*)[1] intesa come "imitazione", dalla proporzione, dall'armonia, in che termini nei due casi (cioè nel modo antico e in quello rinascimentale a noi più vicino nel tempo) può parlarsi di rappresentazione naturalistica, di fedeltà mimetica, così come di proporzione, armonia, dell'uso consapevole di moduli geometrici quali tratti identificativi di queste fasi dell'arte, eventualmente di entrambe in maniera identica?

Questo appena descritto è un primo punto che necessita di indagine.

In secondo luogo, specialmente nel nostro tempo sembra divenuto urgente chiarire anche un'altra questione estetica. È assai diffusa l'opinione che il Rinascimento italiano sia stata una stagione straordinaria della storia dell'arte non soltanto nel nostro Paese ma nell'intera Europa. E tuttavia, forse perché purtroppo alla storia dell'arte è riservato uno spazio troppo angusto nei programmi scolastici, pochi saprebbero dire *in che cosa* consiste questa "straordinarietà" e *se*, *perché* ed eventualmente *in quale senso* il Rinascimento conservi ancora elementi di attualità e per il nostro tempo, e in caso affermativo *quali* questi potrebbero essere. Rispetto alla sperimentazione dirompente dell'arte contemporanea, quella prodotta nella breve stagione di fioritura fra Quattrocento e primo quarto del Cinquecento ci appare indubbiamente lontana e di difficile interpretazione. L'arte contemporanea sa parlarci in maniera ben più diretta, sa stuzzicare e accattivare i nostri sensi in maniera ben più provocatoria, sa colmarci di pure sensazioni e nel suo modo di produrre effetti su di noi ci lascia il convincimento che la funzione dell'arte si concentri per sua essenza piuttosto

[1] Peraltro, come si chiarirà più avanti, il tema della *mìmesis* non potrà essere approfondito nel corso di questo studio.

in questa amplificazione del sentire, nel comunicarci emozioni, possibilmente forti, in grado di scuoterci e di innovare la nostra esperienza[2]. Ciò accade anche grazie al fatto che l'arte contemporanea consiste spesso in *performance*, in fugaci *happening*, in un gioco interattivo che coinvolge direttamente il pubblico, chiamato a toccare, azionare, muoversi, ascoltare e così via.

Anche rispetto a questo coinvolgimento che si realizza sul piano della percezione e con il quale l'arte contemporanea programmaticamente si rivolge al pubblico comune, l'arte del Rinascimento – sia quella pittorica che l'architettura – ci appare assai più distante. Ciò accade anche perché soprattutto l'espressione pittorica è necessariamente relegata in spazi (tipicamente il museo) e tempi appositi di fruizione finalizzati in molti casi a proteggere le opere stesse dal logoramento imposto dallo scorrere del tempo. Questa circostanza contribuisce a trasmettere l'idea che l'arte del Rinascimento sia particolarmente preziosa, ma al di là del fatto che si tratta di *oggetti antichi*, scampati pressoché intatti nonostante siano trascorsi tanti secoli dalla loro produzione, non sappiamo bene in che cosa consista il loro valore in termini non-monetari, né perché valga la pena di osservarli ancora e di continuare a proteggerli.

Queste, in estrema sintesi, le riflessioni che avviano la stesura di questo scritto e che costituiscono l'*occasio* per incidere la dura scorza della valutazione complessiva vigente dell'arte classica e di quella rinascimentale, un involucro resistente che come un pregiudizio impedisce di instaurare con esse un rapporto vitale e fecondo.

Per tentare l'incisione di questa dura scorza e dipanare un percorso che mostri un possibile senso attuale e problematico di queste opere contribuendo così a illuminarne il valore, il presente scritto cerca innanzitutto

---

[2] L'ambiguità di questo effetto dell'arte, in bilico fra anestetizzazione e riestetizzazione soprattutto nel nostro tempo, è sottolineato in P. Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma, 2007, spec. p. 91 ss.

un confronto diretto con le opere d'arte. Ciò può aiutare, da un lato, a metterne gli aspetti estetici e quindi, come esito pratico finale, a comprendere meglio l'importanza del patrimonio dei beni culturali del nostro Paese; dall'altro lato, ciò può aiutare a comprendere meglio, per lo più per via di differenza, alcune contraddizioni e tratti distintivi del nostro tempo.

Un primo passo necessario a tal fine è quello che tenta di sfatare un mito: vale a dire l'assunto della ripresa del classicismo in età Rinascimentale – o almeno occorre comprendere quali aspetti del classicismo siano ripresi e con quale significato.

Tuttavia per compiere questo primo passo è indispensabile mettere a fuoco alcuni elementi essenziali, nient'affatto scontati, caratterizzanti l'estetica antica. Addirittura l'uso del termine "estetica" non è adeguato al tempo artistico antico, ma è usato qui come griglia della contemporaneità che raccoglie le problematiche fondamentali che si vogliono tener presenti in questo lavoro.

In altre parole, è necessario tenere a mente alcuni aspetti essenziali delle opere d'arte antiche, sia (e soprattutto) di quelle architettoniche, che di quelle pittoriche[3].

Una volta chiariti quelli che sono i tratti fondamentali dell'estetica antica, sarà possibile cogliere in quale senso la stagione rinascimentale ne abbia ripreso alcuni elementi, quali essi siano stati e con quali differenze di fondo. Alla luce di ciò sarà anche possibile tracciare le linee essenziali caratterizzanti

---

[3] Invero, è piuttosto l'architettura a soffrire i pregiudizi di valutazione derivanti da un taglio pressoché esclusivamente storicistico e archeologico che condizionano il giudizio sui monumenti antichi. Per quanto riguarda la pittura una penetrante riflessione è quella contenuta in E. Panofsky, «Die Perspektive "als symbolische Form"», in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, a cura di F. Saxl, *Vorträge 1924-25*, B.G. Teubner, Leipzig-Berlin 1927, tr. it. di E. Filippini, in E. Panofsky, *La prospettiva "come forma simbolica". E altri scritti*, a cura di G.D. Neri, Feltrinelli, Milano, 2001, p. 50 ss., allorché tenta di stabilire quali siano le differenze nella rappresentazione pittorica fra arte antica e arte rinascimentale (caratterizzata dall'uso della prospettiva). All'acutezza delle sue osservazioni in campo pittorico non posso fare a meno di fare riferimento; esclusivamente mie invece le riflessioni che svilupperò riguardo all'architettura antica, soprattutto l'architettura templare arcaica.

il periodo del Rinascimento quanto alla produzione architettonica e pittorica e tentare di rendere così accessibili alla nostra sensibilità opere che oggettivamente sono lontane nel tempo.

Ma questo tentativo di chiarificazione di quelli che sono i tratti fondamentali dell'estetica del Rinascimento consentirà anche di comprendere perché a un certo punto questa breve stagione di grande fioritura artistica e inventiva sia finita e di aprire le prospettive di una sua eventuale, perdurante attualità.

Una considerazione diretta delle opere d'arte più rilevanti consentirà di fondare con maggiore evidenza le riflessioni che si tenterà di svolgere. Questo scritto è dunque articolato in due parti: la prima dedicata alle opere – soprattutto architettoniche – del mondo antico, la seconda a quelle del Rinascimento, o meglio del periodo fra l'inizio del Quattrocento e grosso modo il primo quarto del Cinquecento.

** Avvertenza.*

Se – ancor prima di iniziare la lettura – vuole giungersi in modo trasparente all'essenza, indubbiamente il cuore problematico di questo scritto è costituito dalla parola greca λόγος, giunta sino a noi in una così grande ricchezza di declinazioni e storpiature lungo la storia della filosofia – e non solo – che al tempo attuale ne abbiamo smarrito il significato originario.

Per sottolineare da un lato che ancora non afferriamo adeguatamente il significato di questa parola come la intesero gli antichi Greci, e dall'altro lato per ricondurre a un pensiero unitario e coerente, "moderno", il modo in cui essa è intesa nel nostro tempo, nella *Prima parte* di questo studio ho adottato direttamente la parola scritta in caratteri greci; nella *Seconda parte*, invece, l'ho traslitterata senza accento per mettere in evidenza l'uso conforme a quello a noi più familiare, come se effettivamente questa parola e la rete di significati da essa sottesa facessero ormai parte della nostra lingua.

Assunta con un cerchio semantico preciso, nella *Seconda parte* di questo lavoro dedicata al Rinascimento, la parola logos indica una rete di connessioni che dovrebbe risultare limpida e familiare. Consegno invece alla estraneità della parola λόγος nell'immagine che essa evoca, scritta con i segni alfabetici originari, il compito sotterraneo di pungolare costantemente il lettore, per spingerlo a riflettere, a partire da questa irriducibile estraneità, su di un temine che pur appartenendo a una lingua morta e sepolta da secoli, nondimeno è l'unico che conosco in grado di raccogliere insieme in unità il tratto specifico dell'essere umano in quanto tale e in quanto differente da tutto ciò che al mondo esiste.

Parte I

Arte antica

Elementi essenziali dell'estetica antica
con particolare riguardo all'architettura

2. Che cosa può intendersi per "estetica antica": il termine "estetica".

Nell'*Introduzione* ho accennato all'inadeguatezza del termine "estetica" per avvicinarsi alle opere d'arte dell'antichità. Ciò è quasi paradossale se si riflette che il termine "estetica" deriva direttamente dal greco antico: precisamente dalla parola αἴσθησις (*àisthesis*), che può tradursi con "sensazione" o "percezione"[4]. Nonostante dunque il termine "estetica" affondi le proprie radici etimologiche nel mondo antico, il suo uso per designare una disciplina filosofica è molto più recente. Essa – come noto – risale al XVIII secolo allorché Alexander Baumgarten ha impiegato proprio questa parola per definire "la scienza della conoscenza sensibile"[5], la quale, in quanto tale,

---

[4] La riflessione contemporanea traccia una distinzione fra "sensazione" e "percezione": cfr. P. Spinicci, *Sensazione, percezione, concetto*, Il Mulino, Bologna, 2000. Fra i vari aspetti che considera nelle loro complesse connessioni, questo autore delinea una storia dell'uso di questi termini ricollegandoli di volta in volta a due tratti concettuali che mi appaiono fondamentali. Da una parte con "percezione" o "sensazione" si intende sottolineare quanto catturato da uno dei sensi singolarmente. Per esempio di una rappresentazione teatrale è possibile considerare soltanto ciò che appare alla visione; oppure, chiudendo gli occhi, limitarsi all'ascolto del testo recitato. Dall'altro lato, correlativamente, con "sensazione" o "percezione" può porsi l'accento sul modo in cui i sensi si intrecciano nel loro essere affetti da un dato sensibile. Questa seconda modalità di considerare la αἴσθησις è più conforme alla modalità di offrirsi della dimensione sensibile, dato che di rado sperimentiamo un senso in modo puro, completamente epurato dagli altri quattro. Per continuare con l'esempio della rappresentazione teatrale, chi vi assiste coglie aspetti visivi, uditivi, tattili ecc. nel loro darsi ai sensi in modo legato e contestuale. I pensatori greci non ponevano una simile distinzione sul piano del sentire: la αἴσθησις era per loro ciò che si offre ai sensi e se mai il principio di unificazione fra i sensi era ravvisato nell'anima, e non in un principio puramente sensibile: cfr. Platone, Θεαίτητος, *Teeteto*, 184b-185e, tr. it. di M. Valgimigli, Laterza, Bari-Roma, 1999, pp. 119-123, dove in particolare Socrate afferma che non sono i sensi che sentono, ma è l'anima che sente mediante i sensi).

[5] A.G. Baumgarten: "l'estetica (teoria delle arti liberali, gnoseologia inferiore, arte del pensare in modo bello, arte dell'analogo della ragione) è la scienza della conoscenza sensibile (*Æsthetica*, Frankfurt an der Oder, 1750-1758, tr. it. a cura di S. Tedesco, *L'Estetica*, Aesthetica, Palermo, 2000, § 1, p. 27). Nella definizione di Baumgarten, l'estetica riassume in sé "teoria delle arti liberali, gnoseologia inferiore, arte del pensare in

tocca in special modo il fenomeno dell'arte. È singolare che con questo termine si sia messo a fuoco un fenomeno molto molto antico – cioè l'arte, in particolare l'arte bella. È anzi stato osservato, come il nome "estetica" sia stato adottato in un momento in cui l'arte in generale ha cominciato a declinare[6], a detta di alcuni irrimediabilmente[7]. Ciò che qui conta è tener presente come l'adozione del nome "estetica" per designare la "scienza della conoscenza sensibile", nonostante l'apparente chiarezza della definizione, abbia in realtà stretto in un unico plesso una grande varietà di problemi di ardua soluzione: quello della percezione, della affidabilità della conoscenza che si può ricavare a partire dai sensi, del suo rapporto con la conoscenza "razionale", ma anche della bellezza, dell'effetto di sconvolgimento che essa può produrre nell'esistenza del singolo individuo, dello statuto delle opere d'arte, delle loro implicazioni sul piano politico come possibili veicoli di valori condivisi da una comunità di esseri umani[8]. Tutti questi problemi che si intrecciano nell'estetica invero si sono già manifestati secondo l'accumulo delle questioni lungo i secoli in cui si è sviluppata la filosofia occidentale, ma

---

modo bello, arte dell'analogo della ragione": dunque un terreno assai vasto, destinato a dipanarsi e concatenarsi insieme a una miriade di questioni filosofiche "tradizionali" (in primo luogo metafisica, politica, epistemologia). Per un sintetico resoconto degli snodi attraversati dalla filosofia estetica in Italia negli ultimi decenni cfr. M. Ferraris, «Estetica come aisthesis», in *Dopo l'Estetica*, a cura di L. Russo, Aesthetica Preprint, Palermo, 2010, pp. 103-117.

[6] Cfr. M. Heidegger, *Nietzsche*, Neske, Pfullingen, 1961, tr. it. a cura di F. Volpi, *Nietzsche*, Adelphi, Milano, 2013[5], pp. 92-93.

[7] La piena consapevolezza di questo declino irreversibile dell'arte è stata raggiunta già con G.W.F. Hegel, *Ästhetik* (1835), ed. it. a cura di N. Merker, *Estetica*, Einaudi, Torino, 1997, tomo 1, spec. p. 11, poi seguìto da moltissimi altri. Hegel in particolare ha sottolineato come nel nostro tempo debba in generale rilevarsi la fine di un legame vitale con le opere artistiche: "l'arte, dal lato della sua suprema destinazione, è e rimane per noi un passato. Con ciò essa ha perduto pure per noi ogni genuina verità e vitalità" (*loc. ult. cit.*, p. 16). Nell'antologia tratta dall'*Estetica* hegeliana cui è stato dato il titolo di *Arte e morte dell'arte. Percorso nelle Lezioni di Estetica*, Bruno Mondadori, Milano, 1997, i due curatori P. Gambazzi e G. Scaramuzza hanno tracciato all'interno del corposo testo hegeliano un filo conduttore che sigla l'avvenuta fine dell'arte nel nostro tempo.

[8] Per cogliere come già in Baumgarten la prima definizione di "estetica" sia collegata a una infinità di problemi filosofici vedasi S. Tedesco, *L'estetica di Baumgarten*, Aesthetica Preprint, Palermo 2000, p. 11 ss. Lo stesso Baumgarten è ben consapevole della ricchezza di questioni implicate nella disciplina da lui battezzata, come si evince dalle prime battute del suo scritto: cfr. A.G. Baumgarten, *L'Estetica*, cit., p. 11 ss.

il termine “estetica” costituisce una griglia concettuale che, nel suo modo di configurarsi, è frutto dei tempi più recenti e non è propriamente uno strumento prodotto dalla classicità fra i tanti nondimeno generati per osservare e conoscere la realtà.

Ciononostante, ci serviremo di questa griglia di concetti, di rimandi e di allusioni tenuti insieme dalla parola “estetica” secondo il suo uso nel nostro tempo al fine di illuminare alcuni aspetti caratterizzanti anche le opere d’arte antiche.

3. Che cosa può intendersi per “estetica antica”: il termine “antica”.

Quando si afferma che il Rinascimento ha ripreso gli stili del mondo classico si riuniscono in un unico calderone secoli di storia che presentano elementi di diversificazione assai significativi dal punto di vista dello sviluppo dell’arte. In genere quando parliamo di “mondo antico” ricomprendiamo un periodo di tempo assai vasto, lungo il quale si sono svolte le vicende di tante civiltà: quella egizia, quella minoica, micenea, greca, etrusca, romana, e ciò per limitarci al solo mondo pagano[9]. Tutti i popoli elencati in questa sintetica enumerazione hanno in comune il fatto di aver avuto in comune il Mar Mediterraneo e di aver quindi potuto, fra l’altro, apprendere ed emulare gli uni dagli altri modelli artistici. Ciò è evidente soprattutto se si guarda all’architettura. Specificamente nel territorio del nostro Paese si sono avvicendate varie civiltà le quali hanno attinto reciprocamente le une dalle altre (principalmente quella delle colonie greche, quella etrusca e quella romana) e che nell’offrirsi ai nostri occhi come stratificazione e innesto di pietre e trasformazione profonda di edifici, tendono a perdere la loro specificità. Mi limito qui al caso dell’architettura perché l’arte plastica e la pittura antiche sono attualmente fruibili tendenzialmente all’interno di spazi

[9] L’avvento del cristianesimo mi sembra infatti aver rappresentato una svolta senza ritorno, pur innestandosi nel tessuto del paganesimo e pur necessitando di quasi cinque secoli prima che potesse siglarsi la fine dell’impero romano.

museali e sono pertanto sottratte alla possibilità di venirci incontro con la stessa inevitabilità e imponenza degli edifici. Non solo: soprattutto per quanto riguarda la pittura, le testimonianze che ci sono pervenute sono molto ricche per quanto riguarda la decorazione vascolare, ma non altrettanto per quanto riguarda la rappresentazione su altri supporti paragonabili per esempio ai nostri quadri. Dal mondo antico ci sono arrivati per lo più affreschi (e pochi); forse anche la scultura a bassorilievo potrebbe contribuire a darci un'idea di che cosa potrebbe essere stata effettivamente la pittura antica, ma in mancanza di reperti sufficienti, possiamo farci un'idea per lo più dalle testimonianze scritte. Queste pongono l'accento sulla verosimiglianza come criterio per giudicare la qualità di un'opera e al contempo dicono che la pittura ha carattere mimetico, cioè è una forma di *mìmesis* intesa come fedele riproduzione figurativa della realtà[10]. Ciò ha consolidato l'idea che per il mondo antico l'arte rappresentativa fosse nella sua essenza una copia della realtà raffigurata, cioè fosse imitazione[11]. Invero la questione mi sembra assai più complessa, collegata al fatto che con *mìmesis* si designava anche la poesia e per noi è difficile pensare alla poesia come a una pura riproduzione della realtà. Nell'impossibilità, nei limiti di questo lavoro, di articolare questo punto in maniera adeguata, e soprattutto per una insufficienza di opere di arte figurativa su cui condurre la riflessione, preferisco non affrontare qui il problema del carattere mimetico dell'arte figurativa antica e limitarmi all'architettura e, nei limiti in cui sarà necessario, a poca scultura.

---

[10] Per esempio Platone, Πολιτεία, *Repubblica*, 392d ss., ed. it. a cura di G. Lozza, *La Repubblica*, Mondadori, Milano, 1990, specialmente nel Libro III, VI ss., pp. 199 ss. e nel Libro X, I, ss., 595a, p. 763 ss., si sofferma a lungo sulla *mìmesis*, sia della poesia sia della pittura in termini che sembrano avvalorare il concetto di *mìmesis* in quanto imitazione fedele della realtà, soprattutto figurativa.

[11] Un tentativo di individuare i tratti salienti della pittura antica in termini di verosimiglianza della rappresentazione in un confronto con la prospettiva del periodo rinascimentale si rinviene in E. Panofsky, «La prospettiva come "forma simbolica"», cit., specialmente là (p. 46 ss.) dove l'autore descrive le differenze fra il modo di riprodurre le proporzioni spaziali in senso "naturalistico", tipico del mondo classico e quello "mediato" dalla concezione uniforme dello spazio come si rinviene in con la prospettiva.

In sintesi, dunque, ai fini di questo studio con il termine "antico" non mi limito a intendere una qualità puramente temporale, ma anche spaziale. Per arte antica si intende qui quella pagana (prodotta prima dell'affermarsi del cristianesimo, ovvero fondata su valori non cristiani) nelle terre rette dai popoli più importanti (dal punto di vista storico e del lascito culturale in termini di opere rimaste) che si sono avvicendati nel bacino del Mediterraneo: Egizi, Romani, Etruschi e – soprattutto – Greci.

4. L'architettura antica quale oggetto specifico di indagine.

Nel considerare le opere delle civiltà antiche e, per i motivi brevemente esposti, soprattutto quelle architettoniche, occorre tener presente una riflessione preliminare che tocca specificamente l'architettura e, ai fini di questo testo, le possibilità concrete di una sua indagine estetica. Per molti secoli l'architettura ha trovato la sua ragion d'essere in quanto collegata a qualche funzione: quella di riparo dalle intemperie, di celebrazione di riti, di svolgimento di attività pubbliche (assemblee, amministrazione della giustizia, spettacoli, attività commerciali), di luogo di sepoltura e così via. Ciò ha determinato per molti secoli la pratica di tipizzare gli edifici, soprattutto quelli pubblici, e ha portato a renderne immediatamente riconoscibile la funzione. Ma se nel mondo contemporaneo le tipologie costruttive sono quantitativamente numerose (il parlamento, il teatro, la casa privata, l'appartamento di edilizia popolare, il cinema, lo stadio, la chiesa, la scuola, la fabbrica, il tribunale, l'asilo per bambini, il municipio, il museo, l'ospedale ecc.), e ciò in corrispondenza con la complessità della vita della città attuale, in passato e soprattutto nel mondo antico gli edifici tipici erano davvero pochi se paragonati al nostro tempo[12].

[12] Non soltanto lo sviluppo tecnologico ha arricchito notevolmente le possibilità edificatorie mettendo a disposizione nuovi materiali e favorendo nuove sperimentazioni formali spesso assai ardite, ma anche e soprattutto il fenomeno di inurbamento, che ha riguardato massicciamente il territorio di tutta Europa a partire dalla rivoluzione industriale, ha avuto l'effetto di rendere estremamente complessa la struttura della città.

A confronto con il nostro mondo gli edifici tipici dell'antichità sono davvero pochi: abbiamo il tempio e pochi altri edifici votivi, la casa privata, la casa del signore, il luogo dove l'assemblea può svolgere la propria attività politica, il mercato, il teatro, la biblioteca, il portico, la tomba. Il Rinascimento, pur giungendo molti secoli dopo la fine delle civiltà antiche, non conosce ancora la ricca articolazione degli edifici del mondo contemporaneo. Anche se indubbiamente, rispetto al mondo antico, soprattutto greco e romano, il Rinascimento ha ampliato le tipologie costruttive, tuttavia è in generale più vicino al mondo antico di quanto lo siamo noi e non soltanto per motivi cronologici. Ciononostante, malgrado sia molto diffusa l'opinione che nel Rinascimento si assiste a una ripresa dell'antico, a un esame più attento non è affatto scontato stabilire quale "parte" o quale "periodo" dell'antico abbia ispirato la sensibilità rinascimentale a formularne una attualizzazione o una reinterpretazione. Fra l'altro occorre tener presente che dal punto di vista architettonico nel Rinascimento il contatto con l'antico significava soprattutto lasciarsi ispirare dalle opere di età e fattura romana, le quali tuttavia in molti casi non fanno che riprendere e sviluppare a loro volta modelli greci. Anzi, nessuno disconosce la genialità e l'originalità dell'arte costruttiva greca e i Romani, almeno in parte, hanno contribuito a diffonderne alcuni elementi (per esempio i tre famosi "ordini", dorico, ionico e corinzio) in tutte le regioni d'Europa in cui sono riusciti a spingersi.

Illustrata così, la questione sembra porsi nei termini seguenti. All'origine del genio architettonico degli antichi si sono posti i Greci. Prima i Romani e poi gli altri popoli con cui i Romani sono entrati in contatto hanno perpetuato lo stile costruttivo greco, qualificato come "classico" sino all'avvento del Cristianesimo. Con il Cristianesimo mutano le esigenze costruttive e assumono una fisionomia specifica lungo tutto il periodo del Medioevo sotto l'influenza della cultura religiosa di quel periodo. Con la fine dell'età

medievale il Rinascimento riprende le tecniche e i canoni costruttivi antichi. Da questa breve sintesi consegue che nel Rinascimento si assiste a una ripresa dell'architettura classica, cioè, in ultima analisi, greca nella sua essenza più originaria.

Questo panorama sintetico poggia su un filo rosso che non è stato esplicitato: e cioè che l'architettura greca si sia estrinsecata essenzialmente nella tipologia del tempio, e che il cambiamento radicale che ha inaugurato l'arte cristiana sia avvenuto proprio perché è mutata l'architettura templare.

Inoltre il secondo assunto su cui poggia la sintesi in cui confluisce il comune sentire è che l'architettura greca sia caratterizzata da alcuni elementi che l'accomunano alle altre architetture del mondo pagano, e che lo scarto rispetto all'arte edificatoria antica sia segnato dall'avvento del cristianesimo.

Invece, come cercherò di mostrare in questo lavoro, occorre tener presente che rispetto a tutte le opere architettoniche prodotte dagli altri popoli dell'antichità, una profonda differenza marca i caratteri degli edifici propriamente greci[13]. Questi, inoltre, se vi si dedica la dovuta attenzione, si stagliano come estremamente problematici sotto il profilo estetico rispetto agli altri prodotti costruttivi delle culture antiche[14].

Ciò consentirà di comprendere in quale misura il Rinascimento, come fenomeno moderno, abbia ripreso dal mondo antico, e come l'architettura greca, pur essendosi posta quale origine dell'intera civiltà occidentale, in realtà non sia stata adeguatamente indagata nel suo aspetto estetico. Un'analisi estetica invece consentirà sia di fare ordine dal punto di vista storico, sia di guardare con maggiore perspicuità ai prodotti artistici della

---

[13] Con "edifici propriamente greci" intendo quelli prodotti prima della perdita di indipendenza da parte delle πόλεις greche (dunque anteriori al 323 a.C., anno della morte di Alessandro Magno).

[14] Consapevolezza di questa estrema problematicità, dovuta a una griglia concettuale che ci impedisce di rapportarci in maniera fresca e priva di pregiudizi rispetto alle opere architettoniche dell'antichità greca si rinviene in C. Tiberi, *Architetture periclee e classicità*, Jaca Book, Milano, 1999, tutto il capitolo primo, e specialmente p. 41.

modernità, per conoscere meglio noi stessi e i valori su cui poggia la nostra civiltà.

5. Nascita del tempio greco e differenza con l'architettura degli altri popoli del mediterraneo.

In particolare nel periodo di fioritura della civiltà greca è il tempio a costituire l'edificio più importante. È vero che in tutte le civiltà antiche abbiamo tracce di edifici destinati al culto, ma accanto a questi abbiamo numerose costruzioni di altro tipo. Soprattutto chi esercita un potere economico e/o politico non rinuncia a una dimora ricca e prestigiosa. In Grecia invece l'edilizia privata per alcuni secoli è molto modesta e anche gli spazi pubblici (edificio di raccolta delle assemblee cittadine, agorà, teatro) non sono altrettanto significativi quanto il tempio. Con l'ampliamento delle città e con la progressiva perdita di indipendenza delle πόλεις (*pòleis*) greche, nonché con l'acquisizione di tecniche costruttive più raffinate, indubbiamente sia l'edilizia privata che quella civile assumono un tratto più marcatamente decorativo e magnificente, ma per alcuni secoli *non è stato questo il tratto principale dell'architettura greca, neppure di quella templare*, per quanto sia notevole l'effetto di imponenza e di eleganza che essa esprime. L'aspetto decorativo, assieme a quello di significare la forza o la ricchezza di chi gestisce il potere, è invece rintracciabile costantemente in tutte le civiltà antiche, da quelle più lontane (come quella egizia) a quelle a noi più vicine, come quella romana e si mantiene anche nel Medioevo sino in età moderna.

In altre parole, come si vedrà più limpidamente mediante un confronto diretto con le opere, da un lato abbiamo le opere di architettura (prettamente templare) prodotte dalla civiltà greca e dall'altro lato abbiamo gli edifici costruiti in seno ad altre civiltà, le quali, se giunte storicamente dopo quella greca, da quest'ultima talora hanno attinto stili e tecniche piegandoli ai propri fini. Dato che le funzioni dell'architettura così come interpretate da civiltà

diverse da quella greca ci sono tuttora familiari (funzione di offrire un riparo dalle intemperie, funzione decorativa, funzione funeraria, funzione di celebrazione religiosa, funzione di aggregazione civile e sociale), l'architettura propriamente greca, presentando un'eccedenza sotto questo profilo, emerge con tutta la sua problematicità. Fra i tanti edifici che potevano progettare e decorare, perché i Greci hanno dedicato i loro sforzi pressoché soltanto a quelli sacri? Per lungo tempo infatti non vengono escogitate *costruzioni* funerarie[15], né sontuosi palazzi: né pubblici né privati. Quale significato può attribuirsi a questo fatto? Non è semplice rispondere a questa domanda, dato che dovremmo avere adeguata familiarità con la cultura e i valori della civiltà greca, cosa che è ben lungi dall'esser vera.

Inoltre occorre tener presente che ai fini di questo scritto non è possibile approfondire l'estetica antica (né greca né di altre popolazioni) in tutta la sua complessità, in modo da rintracciare principi validi per tutte le arti, ma necessariamente dobbiamo limitarci all'architettura e a qualche cenno alla pittura per comprendere poi quali aspetti di queste arti specifiche siano giunte sino a noi e fondino uno strato della cultura del Rinascimento.

6. I fondamenti dell'estetica dell'architettura greca indagati per differenza.

Che cosa è proprio dell'estetica greca soprattutto con riguardo all'architettura[16]?

---

[15] Per lungo tempo (sostanzialmente dall'VIII al V-IV secolo a.C.) in Grecia non abbiamo *edifici* funerari ma soltanto grandi vasi (quelli dello stile geometrico) e lastre a rilevo posti a segnacolo per le tombe a cremazione: v. sul punto G. Becatti, *L'arte dell'età classica*, Sansoni, Milano, 1999, p. 48, § 2.

[16] Come già accennato, nei limiti di questo lavoro non è possibile approfondire la questione della μίμεσις, la cui corretta interpretazione effettivamente riveste una grandissima importanza ai fini della comprensione dell'estetica antica. L'indagine di questo punto è rinviata a miglior tempo; per una esposizione delle questioni sottese dalla μίμεσις antica e fare il punto sulla consapevolezza attualmente raggiunta dalla riflessione estetica contemporanea su tali tematiche, vedasi G. Lombardo, *L'estetica antica*, Il Mulino, Bologna, 2002. Dato che l'architettura almeno all'apparenza non pone la questione della μίμεσις giacché un'opera architettonica non raffigura nulla, almeno a questo punto della nostra riflessione sembra possibile valutare l'architettura greca a prescindere dalla

Per tentare una risposta a questo interrogativo occorre prima esemplificare brevemente i caratteri fondamentali degli edifici di alcune civiltà antiche contemporanee a quella greca e che possono aver costituito per quest'ultima o un modello da emulare o un punto di riferimento da cui prendere distanza. In particolare prenderò le mosse dall'edificio sacro proprio perché questo tipo di edificio si riscontra in tutte le civiltà antiche e per un lungo periodo è soltanto la struttura templare ad aver impegnato gli architetti greci. È dunque il tempio a rendere possibile un confronto dei tratti salienti dell'architettura delle varie civiltà antiche affacciantesi sul Mediterraneo. In tal modo si potrà cogliere in che misura le opere architettoniche prodotte dalla civiltà greca si distacchino profondamente da quelle in cui hanno trovato espressione altre civiltà del mondo antico.

7. Il tempio come recinto sacro.

Il tempio è una tipologia costruttiva costantemente presente nelle civiltà antiche in quanto legata alla questione del sacro. Il sacro è a sua volta connesso col divino: l'origine di questi rapporti si perde nella notte dei tempi. Il sacro tocca la dimensione del magico, della ritualità, le forze indomabili della natura, il mistero stesso della vita dell'uomo, i movimenti regolari dei frammenti luminosi del cosmo, le forze di attrazione e repulsione che regolano le vite degli esseri umani. Ma sacro non è soltanto ciò che è degno di particolare rispetto, bensì anche ciò che porta con sé qualcosa di terribile. "Sacro" e "esecrando" hanno una radice etimologica comune che rappresenta la traccia di un modo ambivalente di intendere il rapporto con il divino. In uno studio relativamente recente Umberto Galimberti ha sottolineato come, a causa di questa ambivalenza del sacro, le comunità umane abbiano avvertito sin da tempi assai antichi l'esigenza di relegare il sacro in spazi e tempi

---

questione mimetica, cioè della fedele corrispondenza dell'opera architettonica a qualche ente del mondo.

determinati[17]. Non potendo assumere su di sé tutta la forza dirompente e distruttiva del dio, ma non potendo neppure allontanare il divino dalla vita umana pena la perdita del senso dell'esistenza, gli uomini hanno escogitato il modo per accogliere il sacro dentro alla loro vita e al tempo stesso per contenerlo e dunque mantenerlo distante. Il santuario e il tempio sono quindi i *luoghi* del sacro, ritagliati dalla totalità dello spazio accessibile all'uomo. I giorni di festa costituiscono invece il *tempo* del sacro, con il loro modo di spezzare la continuità del ritmo del lavoro, di irrompere come una frattura che dà ordine allo scorrere indifferenziato dei giorni.

Di certo non è possibile risalire al momento storico in cui gli uomini decisero che il sacro andava circoscritto nello spazio e nel tempo a causa della sua potenza inquietante e distruttiva. Inoltre occorre tener presente che ogni cultura ha il suo modo di articolare il rapporto fra sacro e quotidiano. Ma sia che il modo occidentale contemporaneo di rapportarsi al sacro derivi da quello greco, sia che da questo si distacchi radicalmente, sia che si constati la impossibilità per così dire ontologica degli esseri umani di esperire una continuità e una interazione fra dimensione quotidiana e dimensione del divino, e dunque che si debba concludere per l'inevitabilità di tener lontano da sé il divino come carattere proprio dell'essere umano in quanto tale, è un dato appartenente all'ordine dei fatti storici che il tempio, in particolare il tempio greco, fu concepito come recinto sacro.

La stessa origine della parola *templum* viene fatta derivare dal greco τέμενος (*tèmenos*) (luogo sacro, santuario), a sua volta legato al verbo τέμνω (*tèmno*), vale a dire "taglio, recido, recingo"[18], oppure alla radice

---

[17] U. Galimberti, *Orme del sacro*, Feltrinelli, Milano, 2000, cfr. in particolare l'*Introduzione*.

[18] Già Marco Terenzio Varrone, *De lingua latina Libri XXV*, VII, capitolo II, definiva *templum* il luogo delimitato mediante formule che lo rendevano idoneo all'osservazione degli àuguri. In tal senso anche il cielo poteva essere considerato un *templum* idealmente diviso in quattro settori (*sinistra* a est, *dextera* a ovest, *antica* a sud, *postica* a nord) e la stessa radice etimologica di *templum* era esplicitamente ricollegata al verbo *contemplare*, cioè all'atto contemplativo. Il testo frammentario del *De lingua latina* è reperibile

indogermanica *temp-* corrispondente a "tendere", da cui "spazio che si tende" [19]. Benché queste due ricostruzioni etimologiche apparentemente si escludano a vicenda, giacché la prima allude a una riduzione dello spazio, la seconda a un suo dispiegamento, a una riflessione più attenta nostrano una coappartenenza profonda: ci dicono che *il limite in cui è conchiuso il divino* (e non *la mancanza di limite*, come siamo abituati a pensare il divino in quanto dilagante onnipotenza priva di confini) è al fondamento del dispiegarsi stesso dello spazio. Pure se circoscritto, allontanato dal quotidiano, anzi, proprio in quanto delimitato, il divino è il fondamento del dispiegarsi spaziale, cioè del reale e concreto fondarsi degli enti nello spazio, giacché è proprio il tempio ciò che esibisce il dispiegarsi dello spazio in quanto tale.

Dunque il tempio è pensato come porzione di spazio consacrata al dio. Ciò sembra valere universalmente per tutti i culti religiosi così come ce li figuriamo comunemente: la chiesa è consacrata al Dio cristiano, la moschea ad Allah, la sinagoga è il luogo di culto del Dio ebraico. Se guardiamo al passato, possiamo considerare i templi romani, greci, egizi ecc. come edifici di culto fra loro differenti soltanto per il fatto di riferirsi a divinità diverse, epoche storiche diverse e diverse aree geografiche.

Ma la questione è meno semplice di quanto non possa apparire a prima vista. L'antichità conserva varie testimonianze dell'arte mantica, dei misteri iniziatici, di oracoli e vaticini: in molte occasioni sembra che il *templum* sia non tanto l'edificio di culto, quanto piuttosto il luogo delimitato in cui il sacro accade. Ma se consideriamo il *templum* come lo spazio in cui *accade* il sacro, ecco che la validità universale dell'idea di tempio come edificio dedicato al dio appare come una categoria troppo generica e per questo vuota, perché ci scontriamo immediatamente con le singole rappresentazioni del divino di cui ogni religione è espressione. Per i cristiani, per esempio, il luogo in cui accade

---

nell'originale latino nell'edizione di C. O. Muellero, Weidmann, Lipsia, 1833; in traduzione italiana v. Marco Terenzio Varrone, *Opere*, tr. it. a cura di A. Traglia, UTET, Torino, 1974.

[19] Cfr. la voce *Templum* in *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, vol. VII, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1966, p. 705.

il sacro è il mondo stesso come rivelazione di Dio. Dio è onnipotente e presente, sia fra le mura della chiesa, sia nella vita di ciascuno in ogni momento. Ma non è questa l'unica interpretazione possibile del sacro. Gli antichi Germani, per esempio, come riporta Tacito, "non stimano congruo alla grandezza dei celesti costringere le divinità fra le pareti di un tempio [...]: consacrano boschi e selve, e chiamano col nome di divinità quel che di misterioso avvertono solo con la loro devozione"[20]. Indubbiamente anche i Greci percepivano la presenza del divino nella natura, come testimonia la loro mitologia. Ma allora perché sentirono l'esigenza di costruire recinti sacri?

La maggiore vicinanza fra noi e il mondo romano, il filtro che la mentalità romana ha posto rispetto alla cultura greca, potrebbero indurci a rispondere: il tempio da un lato era costituito come tributo agli dèi, per ingraziarsene il favore. La mentalità pragmatica dei romani toccava anche la sfera religiosa e può sintetizzarsi della formula *do ut des*[21]. Dall'altro lato senza dubbio il tempio svolgeva una importante funzione di aggregazione sociale e di rafforzamento dell'autorità politica, perché davanti al tempio erano compiuti riti e celebrazioni pubbliche. Si potrebbe pensare che lo spirito religioso dei Greci avesse questo stesso significato e fine ultimo.

Ma in effetti basta scorrere sotto gli occhi ciò che resta delle opere del periodo greco arcaico per renderci conto immediatamente che qualcosa di misterioso ci sfugge. Il sorriso enigmatico di certe statue. Le scanalature delle colonne dei primi templi. La forza unitaria di coerenza che sprigiona dai loro resti, una compattezza del λόγος (*lógos*)[22], saremmo tentati di dire – se fossimo certi del significato di questo termine sopravvissuto e impiegato

---

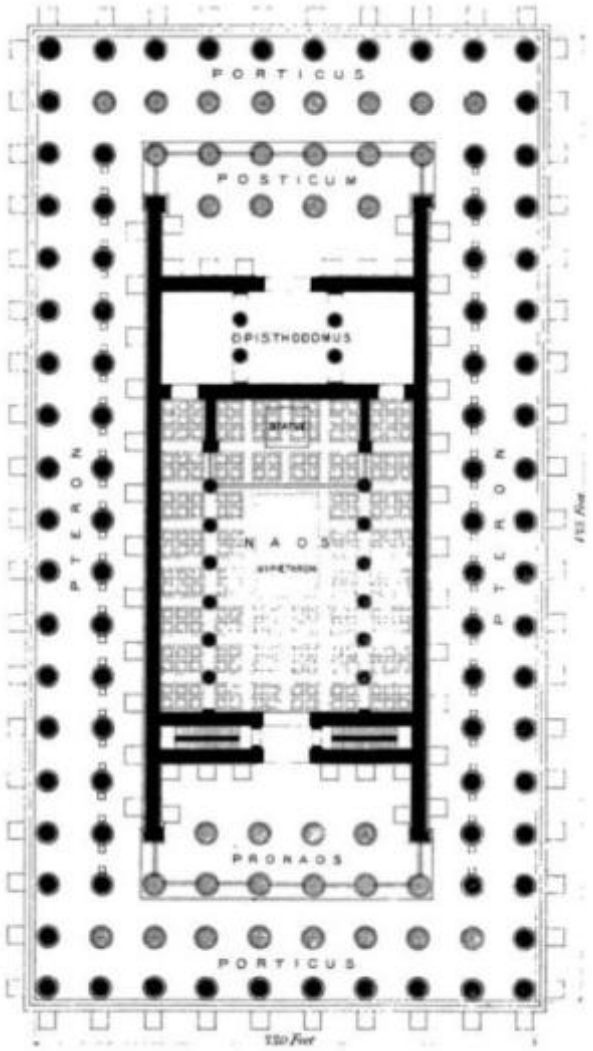
[20] Tacito, *De origine et situ Germanorum*, tr. it. *La Germania*, a cura di L. Canali, Editori Riuniti, Roma, 1983, 1987[1], p. 43.

[21] Sul punto vedasi per es. D. Averna, «La suasoria nelle preghiere agli dei: percorso diacronico dalla commedia alla tragedia», in *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, vol. 27, n. 1 (Winter), 2009, pp. 19-46, spec. alle pp. 15 e 34-35.

[22] È forse questa singolare compattezza sprigionantesi dal tempio greco a indurre Hegel a sostenere che con il mondo greco l'architettura "corrisponde al suo concetto" (cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., tomo 2, p. 740).

ancora oggi ma in un significato che è mera propaggine del senso che esso ha avuto nella lingua a cui appartiene, appunto quella greca antica. E poi, ancora, l'esigenza che il tempio fosse interamente circondato da colonne invece che avere un lato d'accesso ufficiale, una vera e propria facciata prostila in funzione dominante rispetto agli altri lati, come accade tanto nelle architettura templari romane che in quelle etrusche.

Qui di seguito possono confrontarsi da un lato la pianta dell'*Artemision* di Efeso, tempio tipicamente greco e dunque periptero, cioè completamente circondato da colonne:

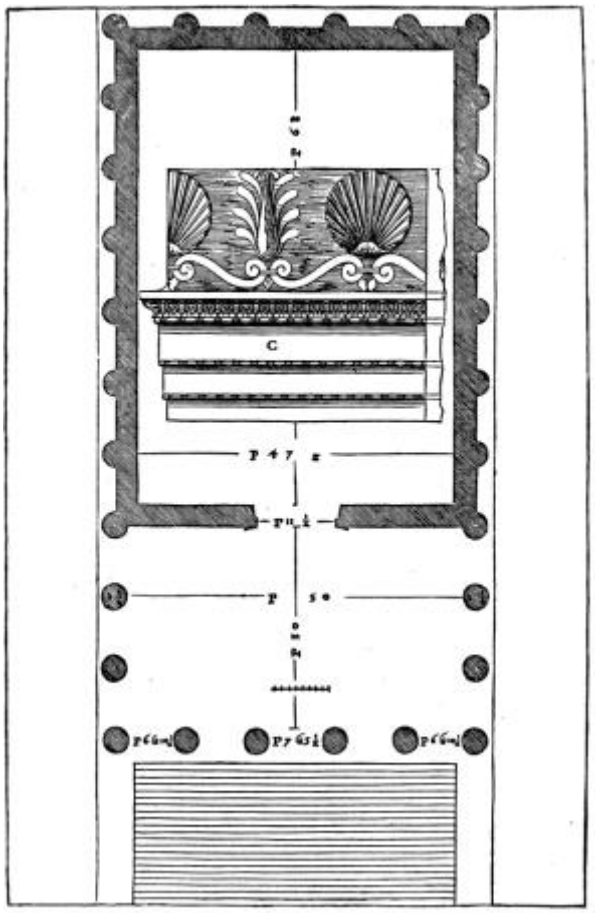


[23]; e dall'altro lato le piante di un tipico tempio romano, per esempio quello di Saturno nel Foro romano, nella ricostruzione di Andrea Palladio, dove è evidente che le colonne sono collocate lungo il solo lato in cui è aperto l'ingresso (negli altri lati si tratta di semicolonne con funzione di struttura portante della cella),

[23] L'*Artemision* di Efeso è un grandioso tempio del periodo arcaico (VIII secolo a. C.) dedicato al culto di Artemide. Come si può vedere dalla ricostruzione della pianta, non soltanto una, ma addirittura due file di colonne circondano completamente la cella. La magnificenza di un doppio anello di colonne si spiega per la maggiore vicinanza della città di Efeso (sulle coste dell'attuale Turchia) alle culture orientali, tutte più inclini a un maggior fasto. I templi della Grecia continentale (innanzitutto il Partenone) così come quelli delle colonie (per esempio quelli di Paestum o della Sicilia) mostrano maggior sobrietà, pur senza rinunciare mai alla struttura periptera. L'immagine della pianta dell'*Artemision* di Efeso è tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/Plan_Artemision_Ephesus.PNG .

impostando così l'edificio su una visione frontale:

[24].



Dal confronto con queste due tipologie di pianta emerge un problema. Non abbiamo difficoltà a comprendere l'impostazione frontale, collegata alla funzione ufficiale e aggregante delle cerimonie religiose, ma l'esigenza della pianta periptera, che domina lungo tutta la storia dell'architettura templare propriamente greca (sino al tramonto delle πόλεις), ci sfugge. Inoltre deve tenersi a mente che, come vedremo meglio esaminando la struttura del tempio greco, la cella non era luogo di celebrazione destinato ad accogliere il pubblico, ma era spazio di per sé pensato come inaccessibile: né tomba di qualche individuo importante per la città, né luogo liturgico, né ambito per la riunione dei cittadini.

Quale era dunque la funzione vera e propria del tempio greco? Da quale modello è stata attinta? Vi è effettivamente un modello a cui i Greci si sono ispirati? E dove possiamo trovare i prodromi dell'architettura greca per comprendere che cosa ne abbia costituito il tratto specifico e differenziale?

La civiltà greca ai suoi albori, vale a dire nel passaggio fra civiltà micenea e civiltà greca vera a propria, ebbe indubbiamente contatti con popoli ben più

[24] Immagine in Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, 1570, rist. Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1992, p. 394. In base alle conoscenze storiografiche disponibili e ancora poco approfondite nella sua epoca, Palladio chiama questo tempio "della Concordia", ma in realtà si tratta del tempio di Saturno. Come può cogliersi dalla pianta, l'impostazione del tempio è di tipo frontale. Nella cella Palladio riproduce la decorazione del fregio.

antichi e progrediti – in primo luogo il mondo cretese[25]. Sono ormai accertati gli scambi commerciali e di varia altra natura della cultura micenea sia con quella fenicia che con quella minoica. In particolare i legami con Creta furono talmente stretti che talora è arduo stabilire se una certa manifattura sia di area micenea o minoica. Da parte sua la civiltà cretese ha intessuto a lungo rapporti con l'Egitto, almeno a partire dal 1900-1800 a.C., come testimoniano le ceramiche minoiche ritrovate ad Abido e la statuetta egizia della XII dinastia rinvenuta a Cnosso in uno strato del Minoico Medio II B[26].

Le tracce di una osmosi continua, di uno scambio incessante fra le culture di questi popoli affacciantisi sul comune bacino del Mediterraneo centrale e orientale[27] ha spinto alcuni studiosi a postulare un nesso di continuità fra certe forme architettoniche antecedenti l'anno 1000 a.C. e quelle greche. A sostegno di questa idea di continuità vengono offerti diversi elementi.

Per quel che riguarda la forma del tempio greco, in particolare del tempio dorico, qualche autore ne ha sostenuto la derivazione dal *mègaron* (μέγαρον) miceneo da un lato e dalla capanna dorica dall'altro[28], oppure ne ha dedotto la forma originaria sulla base delle edicole votive in terracotta da Argo

---

[25] Vedasi al riguardo R. Martin, *Architettura Greca*, Electa, Milano, 1989, p. 5 ss.
[26] Per la sistemazione cronologica di questi reperti v. G. Becatti, *L'arte dell'età classica*, cit., p. 13.
[27] A questo proposito G. Becatti, *op. ult. cit.*, p. 39, parla di una "grande *koinè* micenea, che si estende largamente nelle coste mediterranee da troia VI, a Rodi, a Cipro, alle coste dell'Anatolia, della Siria, della Palestina, e in Sicilia e nell'Italia meridionale".
[28] H. Berve, G. Gruben, M. Hirmer, *Griechiesche Tempel und Heiligtümer*, Hirmen Verlag, München, 1962, tr. it. di M. Bacci e G. Cacciapaglia, *I templi greci*, Sansoni, Firenze, 1962, p. 11, sottolineano in particolare la derivazione del tempio greco dal *mègaron*. Più recentemente si accoglie la tesi della reinterpretazione dei due modelli accennata nel testo, come in G. Morolli, *L'architettura di Vitruvio. Una guida illustrata*, Firenze, 1988, p. 45: «[i]l tempio dorico nasce ipoteticamente dall'incontro di due tipologie "protostoriche" sostanzialmente antinomiche: il *mégaron* miceneo porticato con apertura a terrazza piana tipico della cultura mediterranea meridionale degli Achei che lo avevano mutuato dalla civiltà cretese e la capanna dorica a copertura displuviata su tronchi posti verticalmente e trabeati, caratteristica della carpenteria dei Dori, elaborata nel nord continentale, boscoso e piovoso».

29

o Perachora, ispirate alle analoghe forme dei resti templari di Drero, Prinià, Delo, Taso[30]. Secondo la maggior parte degli studiosi, dall'intrecciarsi e dallo sviluppo di queste forme – dunque da un lato il *mègaron* con la sua imponenza, dall'altro il tempio in area cretese che come l'edicola votiva presenta tetto spiovente e colonne *in antis* (cioè sul solo lato corrispondente all'ingresso frontale), sarebbe poi sorto il tempio dorico. Per quel che riguarda invece l'origine di singoli elementi architettonici, può ricordarsi come una tipologia di colonne egizie a sezione poligonale (a otto o sedici facce) abbia ricevuto la denominazione di "colonne protodoriche"[31], proprio a sottolineare

[29] Edicola votiva da Argo, VII secolo a.C., Museo Nazionale, Atene. Foto di Giuliana Scotto.
[30] J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, *Grèce archaïque. (620-480a. C.)*, Gallimard, Paris, 1968, tr. it. di M. Lenzini e L. Sosio, *La Grecia arcaica*, RCS, Milano, 1969, 1999[8], pp. 3-4.
[31] V. per esempio S. Donadoni, *Egitto*, sottovoce *Colonna*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, vol. II, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1959, pp. 750-751, a p. 750.

come secondo alcuni studiosi la colonna greca deriverebbe dall'esperienza del popolo egizio.

Ora, senza dubbio i contatti con gli altri popoli del Mediterraneo hanno fatto confluire nel mondo greco esperienze, idee, stimoli del tutto decisivi. Ma altrettanto indubbiamente è sufficiente confrontare le diverse tipologie di edificio sacro per rendersi conto di come l'architettura templare greca si ponga su un piano di assoluta originalità rispetto alle costruzioni di questi altri popoli. Certamente vi furono influenze da parte egizia, fenicia, siriaca; ancor più dalla vicina area cretese e dalla diretta eredità micenea. Ma tutte queste contaminazioni furono reinterpretate in modo così innovativo da rendere ineludibile la questione del senso del radicale distacco che l'architettura greca segna rispetto all'eredità raccolta dall'esperienza di civiltà antecedenti.

Per mettere meglio a fuoco questo radicale distacco, ritengo ora opportuno soffermarmi brevemente sulle caratteristiche fondamentali di alcune tipologie di edifici sacri così da cogliere più nettamente il modo e il senso in cui l'architettura greca ha interpretato il sacro.

8. Cenni sui caratteri fondamentali del tempio egizio.

Relativamente all'architettura templare egizia, per quanto riguarda sia lo sviluppo delle tecniche costruttive che degli stili decorativi, deve innanzitutto tenersi presente che la civiltà egizia si è sviluppata per un lunghissimo arco di tempo arrivando a una fase di contemporaneità non soltanto con la storia greca, ma anche con quella romana. Le contaminazioni e le influenze sono certamente da parte egizia nei confronti della civiltà greca quando quest'ultima era ai suoi albori, ma poi, con l'affermarsi della cultura greca,

l'influenza si è realizzata in senso contrario, da parte della cultura greca (e poi romana) su quella egizia[32].

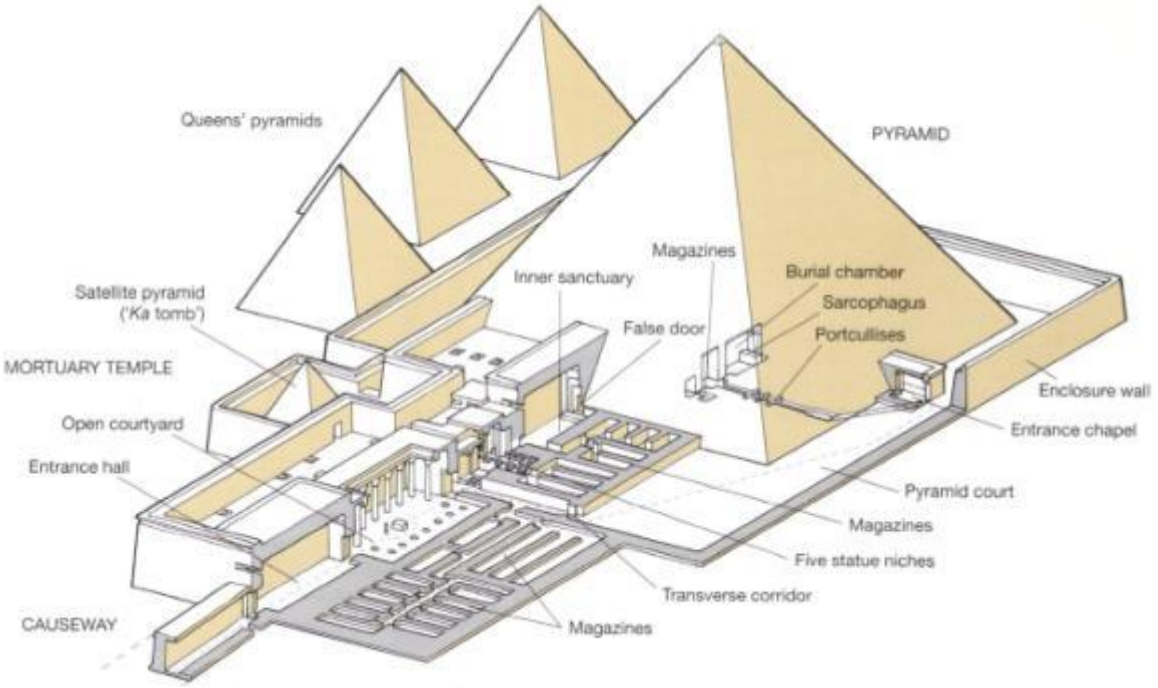
Ma, a parte questa premessa, la differenza che subito balza agli occhi fra il tempio egizio e quello greco riguarda un aspetto simbolico-funzionale prima che tecnico-costruttivo. Gli Egizi non soltanto erigono templi dedicati ali loro dèi, ma conoscono – forse si può proprio dire che inventano – la tipologia del tempio funerario. La Valle dei Re è disseminata di edifici templari sacri dedicati ai vari faraoni e al loro culto una volta passati a vita ultraterrena. Esempi particolarmente imponenti sono quelli dei due vicini templi funerari costruiti a Deir el-Bahri, il primo e più antico, di Mentuhotep I, e quello più tardo, sul limitare dell'inizio del nuovo regno, della regina Hatshepsut, quest'ultimo nella fotografia riprodotta qui accanto:

[33]. Si tratta di due maestosi complessi a terrazze precedute da porticati e articolati in cortili circondati da pilastri e colonne, sale ipostile. Per qualche

[32] Si pensi per esempio al grande progetto urbanistico che ha trasformato la città di Alessandria all'inizio della fase ellenistica. Sull'antica Alessandria v. F. Pesando, «Alessandria», in E. Greco (a cura di), *La città greca antica: istituzioni, società e forme urbane*, Donzelli, Roma, 1999, pp. 431-452; nonché P. Pensabene, «Architettura e urbanistica nell'Alessandria dei Tolomei. Il quartiere palaziale», in C.G. Malacrino, E. Sorbo (a cura di), *Architetti architettura e città nel Mediterraneo antico*, Bruno Mondadori, Milano, 2007, pp. 170-186.

[33] Tempio della regina Hatshepsut, metà del secondo millennio a.C., Deir el-Bahri, Egitto. Foto tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Il_tempio_di_Hatshepsut.JPG.

studioso il tempio di Hatshepsut costituisce una delle cose più belle che ci ha tramandato l'antichità[34]. Alcuni scritti recenti interpretano le stesse piramidi come qualcosa di più che maestosi sepolcri di faraoni: si tratterebbe invece di veri e propri templi mortuari[35]. In particolare nell'immagine seguente, tratta dal suo lavoro dedicato alle piramidi, Lehner illustra lo schema-tipo del complesso funerario piramidale:



[36].

Come vedremo fra breve, un fasto architettonico dei luoghi sepolcrali – il quale, benché non paragonabile a quello ideato per il culto dei faraoni, comunque lascia spazio per immaginare una vicinanza di visioni del mondo riguardo alla possibilità stessa di istituire un culto del sovrano morto – si rinviene anche nella civiltà micenea.

Il tempio di Hatshepsut ha carattere funerario e alcuni studiosi lo considerano il prototipo cui dovrebbero essersi ispirati gli architetti nella costruzione del modello dorico: su questi temi vedasi M. Moffett, M.W. Fazio, L. Wodehouse, *A World History of Architecture*, Laurence King Publishing, London, 2003, p. 47.

[34] J. Pirenne, *Histoire de la Civilisation de L'Egypte Ancienne*, Neuchâtel, 1962, tr. it. *Storia della civiltà dell'antico Egitto*, vol. 2, Sansoni, Firenze, 1968, p. 258.

[35] In tal senso M. Lehner, *The Complete Pyramids*, Thames and Hudson, Londra, 1997, p. 9.

[36] Immagine tratta da M. Lehner, *The Complete Pyramids*, cit. p. 19.

Ma torniamo al tempio egizio. A parte la doppia funzione cui accennavamo, dal momento che oltre all'architettura in onore degli dèi abbiamo anche templi funerari in onore dei faraoni, in Egitto il tempio presenta elementi stilistici ben lontani dal tempio dorico, elementi la cui presenza non può non ripercuotersi direttamente sul significato dell'edificio sacro. A tale proposito, può ricordarsi come già nella fase più antica della produzione architettonica egizia, "l'interpretazione classica del tempio egiziano [...] concepisce il santuario come l'«orizzonte» da cui sorge, quale un sole, il dio; [...] vede nel soffitto del tempio il cielo, e perciò giustifica le colonne a carattere vegetale che si alzano dal suolo a sorreggerlo"[37]. In generale, secondo la concezione egizia, il tempio "è luogo e oggetto della creazione, i suoi elementi rappresentano parti dell'universo visibile: i soffitti sono cieli stellati, le colonne fusti di piante o fasci di steli di giunchi e di papiri; il suolo è la terra nera e fertile d'Egitto. Rispondendo a questa concezione, le mura di cinta in mattoni crudi che racchiudono il territorio sacro simboleggiano gli abissi dell'oceano primordiale: esse avevano infatti andamento ondulato"[38].

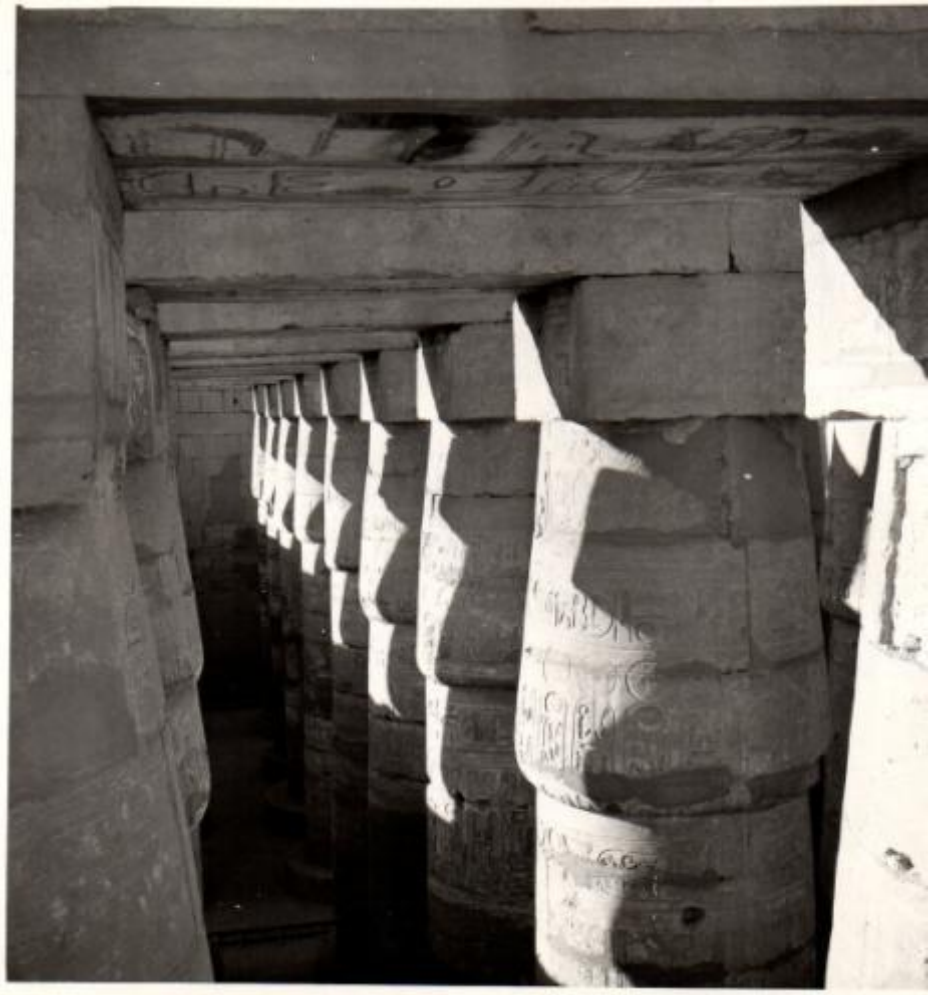
Dal punto di vista più strettamente costruttivo e stilistico, già nel periodo dell'Antico Regno i templi presentavano eleganti e sottili colonne a forma di palma o a fasci di papiro a sostegno dei soffitti. Nel Medio Regno si fa più evidente lo stretto rapporto fra tempio e abitazione. A parte l'aspetto di grandiosità che contraddistingue il luogo di culto rispetto all'abitazione privata, il tempio viene concepito come dimora del dio e, analogamente alla casa dell'uomo, presenta una struttura bipartita fra recesso privato e spazio di rappresentanza. Inoltre, al fulcro rappresentato dalla dimora del dio così articolata, vengano accostate anche altre strutture, come magazzini, portali, sale per i sacerdoti. Anzi, proprio questa mi sembra una ulteriore

---

[37] Così S. Donadoni, *op. cit., ibidem*.
[38] R. Pirelli, *Egitto*, per la voce *Tempio*, in *Enciclopedia dell'arte antica, suppl.* 1971-1994, vol. V, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1997, pp. 613-618, a p. 616.

caratteristica saliente, da cui l'architettura greca prenderà una distanza siderale. In generale infatti i templi egizi costituiscono veri e propri complessi architettonici che racchiudono vari tipi di costruzioni destinate a funzioni diverse: cappelle per la purificazione, per la venerazione dei defunti che avevano un particolare rilievo politico o dinastico; aule per la vestizione dei ministri di culto, magazzini, biblioteche.

Nel periodo del Nuovo Regno il tempio egizio tipico presenta una soglia di ingresso la cui cesura è costituita da un portale fiancheggiato da torrioni. Chi l'attraversa viene introdotto in un cortile per lo più porticato per il cui tramite si accede alla sala ipostila, la quale, come quella del tempio di Karnak nell'immagine qui riprodotta[39], è di solito caratterizzata da una navata centrale più alta scandita da finestre lungo il dislivello murario. L'effetto per il visitatore può essere così descritto: "[d]all'ipostila si passa a un vestibolo su cui si aprono le celle contenenti le immagini divine. [...] Questa chiara articolazione si rispecchia anche in altri fatti: il diminuire della luminosità,



[39] Tempio di Karnak, presso Luxor (Egitto), Sala ipostila. Foto di Emanuele Giancarlo Scotto.

l'abbassarsi del tetto, l'alzarsi del pavimento mano a mano che si procede verso il sacrario. Anche all'esterno le suddivisioni sono segnate da membrature e da plinti: ma il tempio tende a chiudere un certo spazio, a segregarlo dal di fuori, cosicché non si hanno di norma elementi architettonici che si appoggino ai muri perimetrali. Le eventuali finestre si riducono a feritoie orizzontali dissimulate sotto il cornicione, le grondaie sono protette da maschere leonine apotropaiche" [40]. Questa struttura fondamentale domina sino in età tolemaica[41], e quindi si configura come quella tipica prodotta dalla cultura dell'Egitto antico.

Per i suoi tratti essenziali il tempio egizio si caratterizza dunque come uno spazio di elezione, un recesso privato, la versione simbolica di un percorso lungo antri via via più segreti e sempre più lontani dalla violenza della luce e dell'aria libera cui partecipano tutti gli esseri viventi, in alterazioni dei riferimenti spaziali che suggeriscono angustia o ascesa. Come vedremo, il tempio greco invece si distingue radicalmente da questa tipologia: il contesto spaziale in cui per lo più sorge il tempio greco è se mai il santuario, che tuttavia non è realizzato né gestito come complesso unitario, ma è prescelto come spazio aperto, libero, posto prevalentemente su un'altura o comunque tale che il tempio ivi collocato – o meglio: esposto – sia visibile da ogni lato. Attorno al tempio greco in qualche caso le stratificazioni del tempo e delle vicende storiche hanno aggiunto costruzioni votive, tesori, porticati, ma rispetto ad esse il recinto sacro vero e proprio si mantiene distinto, ideato in modo autonomo, come se intercorresse una cesura vera e propria fra il tempio da un lato e le altre tipologie costruttive dall'altro lato.

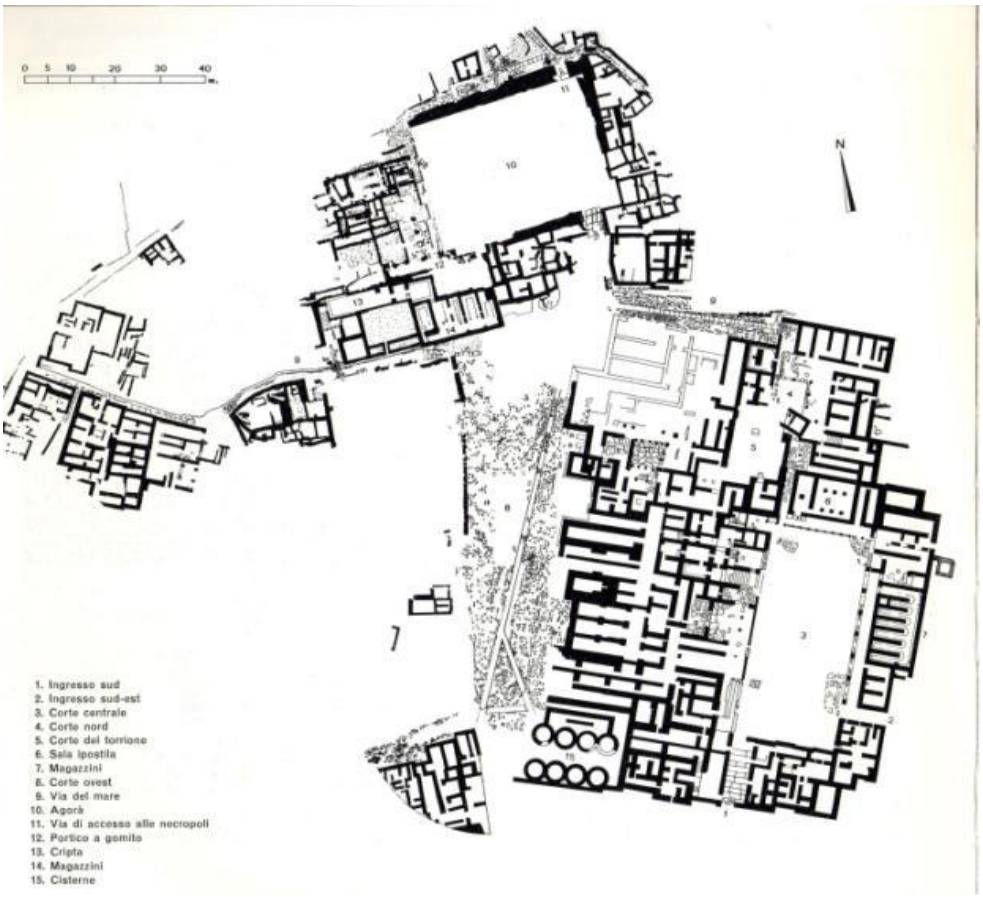
---

[40] Così S. Donadoni, *op. cit.*, p. 696.

[41] A partire dal periodo tolemaico vengono realizzate mura di cinta che tendono ad accentuare la separazione fra area sacra e spazio profano. Si assiste inoltre all'aggiunta di un vasto cortile per accogliere le folle nel corso di importanti celebrazioni.

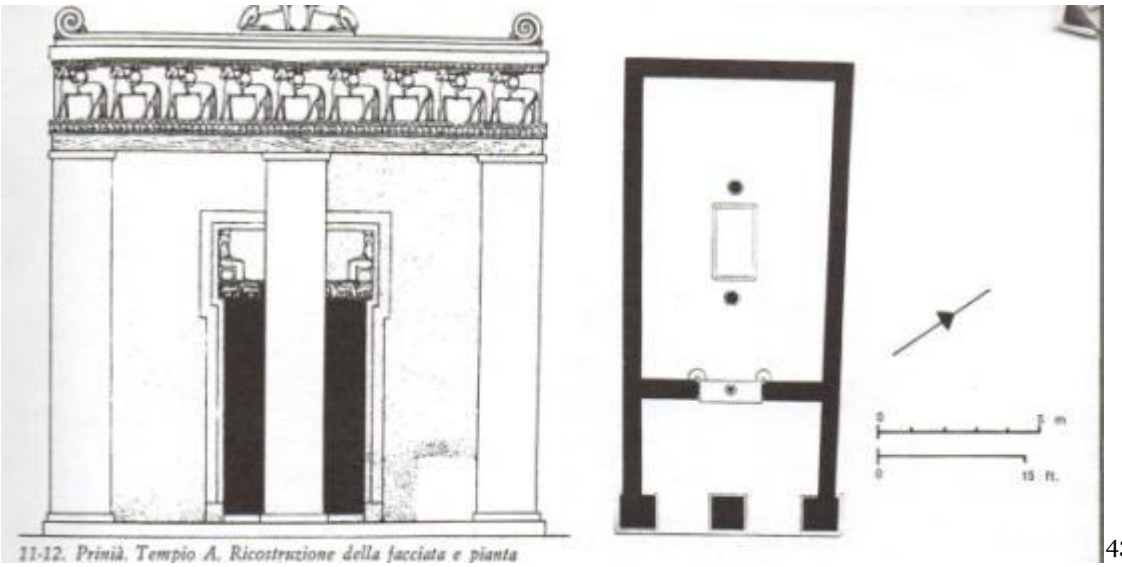
9. Cenni sull'edificio sacro minoico e miceneo. I vasi di stile geometrico e la distanza dalla precedente tradizione delle pratiche di commemorazione funebre.

Se esaminiamo il tipo di architettura templare prodotta Creta, la cui cultura pure, come accennato, ha profondamente influenzato quella greca, notiamo punti di maggior vicinanza con quella egizia che con quella greca vera e propria. Anche a Creta infatti il luogo di culto non sembra essere stato pensato come spazio circoscritto dotato di rilievo autonomo, ma piuttosto appare assorbito nell'articolata, labirintica struttura del palazzo al pari di una sala fra le tante altre. È quanto deve dedursi per esempio dalla ricostruzione della planimetria del palazzo di Cnosso, dove non si riconosce un luogo che per la collocazione, la struttura o la differenza rispetto ad altri potesse essere destinato al culto[42].



[42] La pianta del palazzo di Cnosso a Creta è tratta da R. Martin, *Architettura greca*, cit., p. 6. A Creta la civiltà dei primi palazzi conobbe fioritura nel periodo cd. minoico medio, fra il 2000 e il 1700 a.C. (cfr. *loc. ult. cit.*, p. 5). Come osservano H. Berve, G. Gruben, M. Hirmer, *I templi greci*, cit., p. 64, "le dimore degli dèi mancano sia fra i greci micenei che fra i cretesi minoici".

Le indagini archeologiche e storiografiche attestano la vicinanza fra la cultura cretese e quella micenea e mostrano come il culto degli dèi avesse significativi punti di contatto con la venerazione riservata al capo politico, cioè all'ἄναξ (*ànax*, "signore"). Testimonianze più tarde dell'architettura dei palazzi cretesi, come già il ricordato tempio di Prinià datato fine VIII secolo, mostrano il tempio minoico come edificio di proporzioni piuttosto modeste, molto somigliante al palazzo miceneo dell'*ànax*, soprattutto per via del portico *in antis*, come può vedersi dalla ricostruzione della pianta riprodotta qui di seguito:



11-12. Prinià. Tempio A. Ricostruzione della facciata e pianta

[43].

Una connessione fra culto religioso e potere politico che trova espressione nella venerazione *post mortem* si traduce in forma architettonica con la tipologia della costruzione funeraria. Le *thòloi* (θόλοι) funerarie di Micene, diffuse con lievi varianti in varie località del Peloponneso come anche in Attica e in Beozia, costituiscono esempi fra i più significativi dell'architettura micenea. Si ritiene che si tratti di tombe di prìncipi micenei le quali, per quanto ne sappiamo, dovevano essere colme di oggetti preziosi, di vasi d'oro e d'argento, di gioielli, di armi incrostate di metalli nobili e gemme.

---

43 La pianta del tempio di Prinià con la ricostruzione della facciata è tratta da J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, *La Grecia arcaica*, cit., p. 13.

Questa sorta di duplice funzione fra edificio di culto e edificio funerario non sorprende vista la già ricordata contaminazione fra le culture minoica e micenea. Piuttosto, pur nella distanza rispetto allo stile magnificente e grandioso che può ammirarsi in Egitto, mostra come effettivamente tanto la cultura minoica che quella micenea abbiano subito una profonda influenza da parte di quella egizia, per la quale, come accennato, il capo politico era venerato al pari di un dio.

Dunque anche in area cretese e micenea l'alone sacro e di privilegio che circondava il capo della comunità doveva essere considerato di natura analoga a quello degli dèi veri e propri. Nella fase di passaggio dalla cultura micenea e quella propriamente greca possiamo cogliere le ultime scintille di questo fasto: tombe a camera di forma quadrangolare ritrovate nei pressi dell'acropoli di Atene vengono fatte risalire al periodo miceneo[44] e testimonierebbero questa commistione fra luogo sacro e sito funerario quale concezione religiosa comune anche agli altri popoli del Mediterraneo.

Ma per quanto ancora si contino tracce di templi di questo tipo nella Grecia arcaica, e per quanto alcuni studiosi sottolineino come ancora durante tutta la fase arcaica tombe analoghe a quelle dell'*ànax* fossero oggetto di culto in Grecia, l'architettura templare greca vera e propria, sia per via del suo carattere monumentale, sia per il distacco – almeno apparente, fisico – dalla funzione funeraria, e infine soprattutto per la presenza – si direbbe quasi "l'esigenza" – del periptero, sembra distinguersi nettamente anche da questi esempi di eredità minoico-micenea. In altri termini, con l'inizio della cultura

[44] V. G. Becatti, *L'arte dell'età classica*, cit., pp. 44-45. H. Berve, G. Gruben, M. Hirmer, *I templi greci*, cit., p. 173, ricordano come nell'isola di Delo tombe micenee fossero oggetto di culto sino in piena età greca. Occorre tuttavia sottolineare una differenza di atteggiamento rispetto alla commemorazione di un grande uomo che storicamente ha solcato questa terra con il peso della determinatezza di una esistenza umana e il divino quale misterioso principio o origine o presenza o fine ultimo così sfuggente da cogliere nella realtà e anche soltanto mettere in parole. Si tratta di due versanti distinti: il primo si radica nel sensibile, si tratta di un sensibile transitato, venuto meno; il secondo è la condizione di possibilità della realtà sensibile stessa. Le tombe micenee, i palazzi minoici, l'architettura templare/funeraria egizia si collocano sul primo versante; l'architettura templare tipicamente greca sul secondo.

propriamente Greca la funzione del culto di una persona realmente esistita (un guerriero, un capo politico) per commemorarne la grandezza e preservarne i valori professati in vita, e la funzione del culto del sacro come di un principio che non è incarnato da un essere umano ma in qualche modo è al fondamento del mondo nel suo misterioso dispiegarsi si scindono in prassi ben distinte che si manifestano in opere d'arte di tipi differenti. Da un lato, l'architettura come "τέχνη"(*tèchne*)[45] dell'ἀρχή (*archè*)", appunto del principio o fondamento che intesse il mondo; dall'altro lato la ceramica oppure, in un periodo più tardo perdurante sino alla fine del mondo classico, la scultura a destinazione funebre.

Sin dall'inizio della civiltà greca infatti, con lo spegnersi dello splendore delle usanze dei prìncipi micenei (siamo fra l'XI e il X secolo a.C.), si affermano consuetudini ben più sobrie che attingono alla povertà come a una risorsa rispettosa della terra e a una coscienza della finitezza umana senza speranza di un mondo migliore di questo. La cremazione sostituisce l'inumazione e l'unica testimonianza artistica di questo periodo è la ceramica. Ma anche dai reperti di pittura vascolare possiamo cogliere la centralità di questo passaggio per la nascita della cultura propriamente greca con tratti specifici e originali rispetto alle altre fiorite sino ad allora (e, per quanto qui interessa, rispetto anche a quelle destinate ad avvicendarsi poi).

Infatti mentre la produzione di ceramica nell'ambito delle culture cretese e minoica (ovvero anche della fiorente civiltà cicladica su cui, nei limiti di questo studio, non ho purtroppo neppure potuto spendere qualche accenno)

---

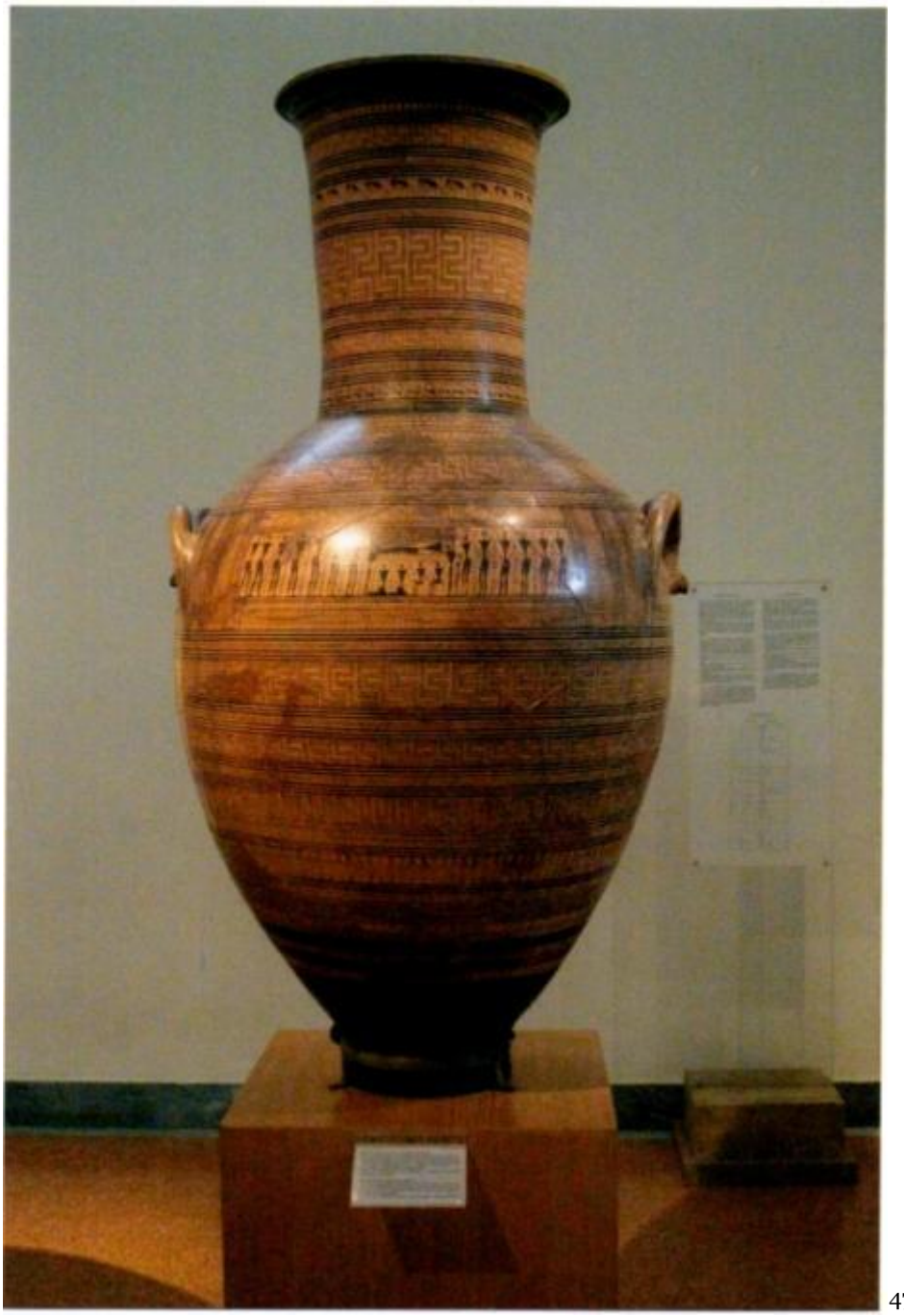
[45] Della parola τέχνη abbiamo conservato traccia nella nostra "tecnica". Benché abbia finito col designare la conoscenza o arte applicata, se pensato in modo greco τέχνη molto più probabilmente significava: "disvelare qualcosa che non si produce da sé stesso" (a differenza di quanto invece si dà nella dimensione naturale, dove per esempio una rosa fiorisce da sé, in base a una propria forza, vale a dire, pensata grecamente, in base alla forza della φύσις [*phýsis*], cioè della natura, che la spinge prima a germogliare, poi a manifestarsi in bocciolo, poi ad dischiudere i petali e infine a sfiorire). Sulla τέχνη v. M. Heidegger, «La questione della tecnica», in *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen, 1954, tr. it. a cura di G. Vattimo, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1976, rist. 1991, pp. 5-27, a p. 10.

esibisce per lo più elementi ornamentali ed eleganti, quali fiori e animali stilizzati, linee dolci e curve, tondi e riccioli sparpagliati sulla superficie fittile a decorare campiture vuote, come si vede per esempio in questo vaso da Cerveteri conservato al Louvre,

[46],

la sorgente cultura greca, pur raccogliendo la tradizione di motivi submicenei, già sta indirizzando il suo interesse verso la precisione e l'organicità della decorazione. A segnacolo delle tombe il passare dei decenni e il raffinamento delle tecniche decorative porrà i vasi del periodo geometrico, con scene di compianto discrete, assiepate di meandri, denti di lupo e tratti rettilinei continuamente spezzati – linee rette che sembrano scaturite direttamente dall'intelletto e che in natura non hanno propriamente riscontro: non con questa regolarità e ordine e sistematicità.

[46] Vaso in ceramica con decoro "a stambecchi", tipico dello stile orientalizzante (VII secolo a.C.), Musée du Louvre, Parigi. che con la sua piacevolezza decorativa (fondo chiaro, motivi naturalistici, forme ondulate) si diffonde anche nel mediterraneo occidentale, sia nelle colonie greche che presso gli etruschi. Foto di Giuliana Scotto.


[47].

In questo tipo di produzione vascolare possiamo cogliere reticoli e percorsi che nel loro angoscioso esser sottoposti costantemente a rotture, strettoie, nel loro non poter proseguire linee di morbidezza, non hanno nulla di imitativo – se mai possono essere soltanto imitazioni della traccia di

[47] Pittore del Dipylon, vaso con scena di compianto funebre, periodo geometrico, intorno al 750 a.C, Museo nazionale, Atene. Foto di Andrea Scotto. La decorazione di questo vaso mediante linee rette e spezzate, come se fossero costantemente ricondotte a rispettare un tracciato prestabilito non attinge alle figure degli enti naturali, le quali si spandono e si sviluppano gradualmente e dolcemente dove trovano spazio.

razionalità che fra tutti gli enti del cosmo sfigura l'uomo e soltanto l'uomo, e che in natura non trova altri esempi.

Qui di seguito il dettaglio di un altro vaso del periodo geometrico:

[48].

Come accennato, agli albori della civiltà greca e con notevole presa di distanza rispetto alla magnificenza delle costruzioni funerarie degli egizi, sono queste tipologie di vasi le opere artistiche cui è assegnato il compito di commemorazione funebre. In qualche caso sono molto grandi (circa un metro e mezzo in altezza); la loro decorazione è sempre accurata, denota un intento rappresentativo, l'adozione di criteri ordinati nel ripartire gli spazi delle campiture da dipingere: la ricchezza che esibiscono non è quella dell'oro ma quella del pensiero, della celebrazione dell'esistenza nel suo legame con

[48] Pittore cd. di Hirschfeld, vaso del periodo geometrico con scene di compianto funebre, particolare dei guerrieri sui carri, intorno al 725 a.C., Museo nazionale, Atene. Foto di Giuliana Scotto.

attività appassionanti come la guerra o la navigazione, e ne consegnano la memoria a una materia fragile – l'argilla – come la stessa vita umana.

E il tempio greco? Se è slegato dalla funzione funeraria e celebrativa del potere pubblico, quale significato ha avuto? Dato che precedentemente allo sviluppo dell'architettura templare non vi sono manifestazioni rilevanti dell'arte costruttiva greca, e anzi per un lungo periodo (sino all'ultimo quarto del V secolo) è rimasto sostanzialmente il tempio a costituire l'edificio più importante e tipizzato, perché concentrare le proprie forze a edificare questa forma costruttiva portandola a un livello di perfezione e di bellezza che ancor oggi ci stupisce e ci incanta, tralasciando quasi completamente le altre tipologie architettoniche? Le dimore private, i luoghi pubblici non ricevono pari attenzione da parte degli architetti greci[49]. Ciò naturalmente è collegato anche all'assetto sociale delle comunità greche: evidentemente, sin dall'origine, tendenti a quella che poi diverrà la democrazia e in qualche modo intrinsecamente refrattarie a raccogliersi attorno a un capo politico concepito come un essere superiore agli altri e in posizione privilegiata.

Dunque in sintesi, perché per i Greci quella del tempio è stata per alcuni secoli l'architettura per eccellenza?

10. Elementi distintivi del tempio etrusco e romano.

Prima di tentare una risposta a questo interrogativo, occorre compiere un lungo salto cronologico in avanti e considerare subito in questo paragrafo i tratti salienti del tempio etrusco e romano, e nel paragrafo immediatamente seguente quelli della chiesa cristiana (almeno nella fase più antica del suo sviluppo quale tipologia architettonica), in modo da poter vedere con il

[49] Forse soltanto il teatro mantiene elementi costruttivi altrettanto costanti quanto il tempio: la collocazione lungo un'altura, la forma a gradinata, il palcoscenico come piattaforma per l'esibizione dei lavori drammatici. Ma nel caso del teatro gli aspetti funzionali determinanti il luogo e la forma sono facilmente comprensibili al fine di consentire della rappresentazione teatrale la miglior visione e acustica possibili, mentre nel caso del tempio non vi è una motivazione funzionale altrettanto evidente.

maggior risalto possibile la misura in cui il tempio greco tipico si distanzia da queste interpretazioni del sacro messo in opera in forma architettonica.

Etruschi e Romani avevano a disposizione sotto i loro occhi modelli assai raffinati di architettura sacra greca. Anche prima di riuscire a compiere la totale sottomissione della Grecia e la sua riduzione a provincia di Roma (146 a.C.) e quindi anche prima che il viaggio culturale in Grecia divenisse di moda fra i rampolli dell'aristocrazia romana, Romani e Etruschi potevano ammirare gli esempi solenni dei peripteri delle colonie della Magna Grecia a Paestum e in Sicilia.

Forse quanto stiamo per dire non è del tutto vero per gli Etruschi, ma è certo che i Romani si trovavano in una condizione di grande ritardo culturale rispetto ai Greci[50]. Essi emularono le opere della Grecia adottandone stili, tecniche, soluzioni formali, e reinterpretando l'arte greca a fini sostanzialmente decorativi. Nonostante le innumerevoli copie di statue e colonne greche, e malgrado l'assunzione praticamente in blocco della tecnica e dello stile scultoreo greco almeno sul versante dell'arte ufficiale, per quel che riguarda l'architettura templare i romani furono sempre riluttanti a riprodurre fedelmente la pianta periptera e per lo più preferiscono, pur nel rispetto dell'eleganza dello stile greco, l'impostazione frontale, come già abbiamo visto osservando la pianta del tempio di Saturno dai *Quattro libri dell'architettura* di Andrea Palladio. L'impostazione frontale rimane un'esigenza congeniale alla mentalità romana, che la mantiene anche durante la fase imperiale: vedasi per esempio il tempo di Antonino e Faustina al Foro romano, dove, malgrado la trasformazione che dai resti romani ha fatto sorgere una chiesa barocca, anche facendo attenzione al muro laterale – molto rozzo rispetto alla delicatezza del fregio, dei capitelli e dei basamenti

[50] La diffusione dei prodotti greci nella penisola italica è talmente vasta, in particolare fra il III e il II secolo a.C., che si è parlato di "periodo ellenistico" dell'arte etrusca e di "ellenismo italico": v. R. Bianchi Bandinelli, *Rome, le centre du pouvoir*, Paris, 1969, ed. it., *Roma. L'arte romana nel centro del potere, dalle origini alla fine del II secolo d. C.*, RCS Libri, Milano, 1999[12], p. 11.

delle colonne – si coglie bene l'originario carattere frontale, di facciata, di dimensione pubblica sovrastante il singolo:

[51].

La frontalità è il carattere fondamentale che accomuna i templi romani ed etruschi e che li differenzia in modo essenziale dalle corrispondenti costruzioni greche[52]. Come già accennato, l'impostazione facciale è quella che meglio serve la funzione di aggregazione: la facciata del tempio, con la sua imponenza, è fondale e scenario di cerimonie ufficiali a larga partecipazione. Simboleggia l'*auctoritas* sovrastante il singolo, non smette di richiamare alla mente il rapporto di sudditanza rispetto al potere di gestione della *res*

[51] Tempio di Antonino e Faustina, III secolo d.C., Foro romano, Roma. Immagine tratta dal sito https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoninus_Faustina.jpg.

[52] I templi etruschi, sin dai loro esempi più antichi, hanno struttura lignea e sono spesso arricchiti da decorazioni fittili. I loro modelli sono poi stati adottati dai Romani. La mancanza di marmi ha determinato la necessità di ricorrere a materiali alternativi, ma non mi pare che la differenza fra il tempio etrusco e quello greco risieda nel tipo di materiali da costruzione impiegato: in sostituzione del marmo gli architetti di Paestum hanno utilizzato il calcare, ma non hanno rinunciato alla forma periptera, né alle vigorose colonne doriche scanalate.

publica. Per quel che riguarda il sentimento religioso nei confronti di divinità per la maggior parte sostanzialmente mutuate dal mondo greco, suggerisce *timor reverentialis*, il rispetto nei confronti di forze sovrannaturali imperscrutabili che costituiscono una sorta di limite inaggirabile, e che tuttavia, al tempo stesso sono sfuggenti e incomprensibili tanto che forse si può dubitare della loro reale sussistenza. È sufficiente percorrere i lati degli edifici templari, spesso spogli di decorazioni, oppure andare a guardare il retro, il più delle volte costituito da un semplice muro, perché lo spettacolo di grandezza messo in scena dalla facciata svanisca come d'incanto[53]. Invero vi sono templi peripteri, ma oltre al fatto che si tratta di pochissimi esemplari, essi non tanto sono templi romani, quanto piuttosto veri e propri templi greci trapiantati a Roma (e dintorni)[54].

Nonostante l'adozione di forme e soluzioni di derivazione greca, reinterpretate in modo più o meno fedele, un altro elemento che contraddistingue il tempio romano rispetto a quello greco è rappresentato dalla ricca decorazione degli interni[55]. Non solo il cuore dell'edificio è

---

[53] Un tratto, questo, che curiosamente congiunge l'architettura sacra della antica Roma pagana a quella delle chiese del barocco romano.

[54] D'altronde è testimoniata l'attività di architetti greci a Roma. Per esempio a Hermodoros di Salamina sarebbe stato conferito l'incarico, da parte di Cecilio Metello Macedonico, dopo la conquista della Grecia e della Macedonia nel 146 a.C., di costruire presso la *Porticus Metelli* il tempio di Giove Statore, primo tempio romano in marmo (cfr. Marco Vitruvio Pollione, *De architectura, Libri X*, tr. it. a cura di L. Migotto, Edizioni Studio tesi, Pordenone, 1990, rist. 1993, Libro III, p. 131; nonché fra gli studi archeologici recenti v. F. Coarelli, *Roma. Guida Archeologica*, Laterza, Roma, Bari, 2001, p. 327); allo stesso Hermodoros è attribuito il tempio circolare lungo il Tevere (cd. Tempio di Vesta): cfr. F. Coarelli, *op. ult. cit.*, p. 380. Il Pantheon, alla cui struttura circolare si ispirarono vari architetti nel corso dei secoli successivi, non è in contraddizione con quanto sosteniamo se si considera che l'edificio in origine aveva base rettangolare (cfr. R. Bianchi Bandinelli, E. Paribeni, M. Torelli, *L'arte dell'antichità classica*, UTET, Torino, 1976, scheda 124) e probabilmente non costituiva luogo di celebrazioni pubbliche ma era adibito a tempio privato. In ogni caso, una volta ricostruito e riadattato sotto l'imperatore Adriano, il quale, conoscitore e amante dell'architettura greca verosimilmente aveva inteso emulare le esperienze greche più alte in campo architettonico espresse dall'uso della pianta rotonda, l'impianto circolare del Pantheon non sa rinunciare alla visione frontale realizzata mediante il portico timpanato d'ingresso.

[55] V. per es. il tempio di Venere Genitrice, voluto da Cesare nel foro romano e dedicato nel 46 a.C., il cui interno, secondo quanto ci dice Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia* (I sec.

accessibile, ma è anche possibile innestarvi opere umane: il cuore della sacralità appartiene dunque piuttosto al versante della determinatezza umana, cioè alla dimensione sensibile. Infine, in età repubblicana si trovano anche templi che semplificano l'architettura tipica del tempio romano: si tratta di strutture fatte edificare da committenti privati e che servono a dare prestigio al committente. Ciò mostra la linea di tendenza a ricondurre la dimensione sacrale nelle piccole maglie dell'esistenza del singolo individuo – per quanto ricco e potente – in tal modo quasi addomesticandola, riducendola a piccola cura privata.

Malgrado dunque il contatto diretto con l'esperienza greca, il rapporto col sacro in area italica finisce con l'assumere una colorazione molto più evidentemente pragmatica sia rispetto a quanto accade nell'antico Egitto, sia rispetto alle testimonianze che ci sono giunte dalla cultura minoico-micenea. Ciononostante, i motivi che ispirano gli architetti nella costruzione di edifici sacri romani sono più vicini alla concezione egizia o minoico-micenea che non a quella greca: sia la forma, fondamentalmente frontale, sia la ricca decorazione all'interno, sia la commistione fra funzioni pubbliche e culto privato, sia, in qualche caso il tratto funerario (evidente nel caso del tempio di Antonino e Faustina, costruito in vista della divinizzazione di Faustina, morta nel 141 e, dopo la morte di Antonino, dedicato anche a quest'ultimo).

Inoltre va considerato che in età romana il tempio è soltanto una accanto a tante altre tipologie costruttive originali e funzionali alle attività della società di Roma antica, declinate in forma ben più maestosa rispetto ai corrispondenti esempi greci, quando presenti: complessi termali, basiliche, fori e archi trionfali, acquedotti, circhi per i ludi e soprattutto abitazioni private. Queste ultime tendono a esibire prestigio, eleganza e ricchezza e, analogamente a quanto riscontrabile nel nostro tempo, costituiscono un bene materiale importante del singolo individuo. Non così in Grecia, dove in

d.C.), XXXV, §§ 26 e 136, era riccamente decorato con pregevoli colonne di marmo giallo e quadri di fattura greca: sul punto fra i moderni cfr. F. Coarelli, *Roma*, cit., p. 128.

particolare le abitazioni private, almeno sino all'età periclea, non costituiscono tipi architettonici significativi. Sino alle soglie dell'ellenismo in Grecia l'edificio più rilevante è e rimane il tempio quale struttura architettonica di un modo di ospitare il sacro che tuttora, nell'importanza riflettentesi nella storia dell'architettura, evidentemente continua a sfuggirci.

11. Tratti salienti della chiesa cristiana.

Anche un confronto con gli edifici sacri della cristianità collegati a valori a noi più familiari non ci aiuta a comprendere il significato del tempio greco.

Lungi dal voler esaurire in poche righe la molteplicità di forme degli edifici di culto cristiano, la ricchezza delle loro soluzioni decorative, l'inventiva nella utilizzazione e nell'assemblaggio dei materiali più diversi, lo spirito profondamente devoto che ha spinto verso strutture architettoniche inusitate rispetto a quelle classiche, desidero qui svolgere soltanto alcune riflessioni concernenti gli elementi che mi sembrano distinguere in modo essenziale la chiesa cristiana dal tempio greco.

Innanzitutto, e naturalmente tenendo presente la diversità del culto, dal punto di vista della planimetria la chiesa cristiana non si differenzia dal tempio di area etrusca o romana in quanto predilige una impostazione essenzialmente frontale. Invece, come verrà sottolineato nel paragrafo seguente, lo sviluppo del tempio greco mostra un orientamento verso la forma rotonda. Le chiese cristiane a pianta circolare sono invece assai rare rispetto al numero di quelle impostate longitudinalmente[56] e si collocano per lo più fra

[56] Esistono, è vero, significative chiese paleocristiane a pianta centrale: pensiamo a Santa Costanza e Santo Stefano Rotondo a Roma, a San Lorenzo a Milano. Ma Santa Costanza nasce come sepolcro per la figlia dell'imperatore Costantino e solo successivamente è consacrata come luogo di culto. Santo Stefano Rotondo sorge con tutta probabilità sulle fondamenta di un tempio pagano o su edifici militari preesistenti (i cd. "castra peregrina": cfr. *Roma*, a cura del Touring Club Italiano, collana "Guide d'Italia", Mondadori, Milano, 2007, p. 517), e comunque, una volta consacrata come chiesa cristiana non dà avvio a ulteriori significative imitazioni, forse soltanto la rotonda di Sant'Angelo a Perugia (sul punto v. M. Andaloro, in A.M. Romanini (a cura di), *L'arte medievale in Italia*, Firenze, 1988, Milano, 1999[3], pp. 127-128. San Lorenzo a Milano invece deve forse la sua

gli esperimenti di recupero delle forme della classicità operate dagli artisti del Rinascimento: per esempio San Pietro in Montorio di Donato Bramante che non a caso è chiamato "tempio" [57].

Come già nel caso dei templi romani di età repubblicana, anche nella chiesa cristiana l'interno ha poi un peso più importante dell'involucro esteriore. L'interno della chiesa cristiana è concepito come spazio accessibile e accogliente, dove l'appartenenza dell'uomo a Dio è messa in opera ed esibita mediante il percorso lungo la navata verso l'altare. Inoltre l'interno della chiesa è progetta to come luogo di raccoglimento che simboleggia l'interiorità dell'anima. La solennità della liturgia cristiana e la modalità in cui Dio, fondamento onnipotente, totalizzante ed eterno, è adorato favoriscono la tendenza a decorare adeguatamente lo spazio interno. L'interno della chiesa cristiana ha pertanto un significato per certi versi opposto rispetto alla cella del tempio greco escogitata come inaccessibile. Questa differenza salterà all'occhio con maggior evidenza fra breve, analizzando direttamente l'architettura templare greca.

Inoltre anche nel rapporto fra l'edificio di culto cristiano e l'esterno si coglie una profonda differenza rispetto al tempio greco. Come già osservava Hegel nei suoi corsi sull'estetica, la forma fondamentale dell'architettura cristiana è l'edificio interamente chiuso. "Come infatti lo spirito cristiano si raccoglie nell'interiorità, così l'edificio diviene il luogo, da tutti i lati in sé delimitato, per la riunione della comunità cristiana ed il suo raccoglimento

---

inconsueta planimetria al fatto di essere legata al culto ariano, in contrapposizione e in polemica rispetto all'ortodossia cristiana (è questa l'ipotesi sostenuta da A.M. Romanini, in Id., *L'arte medievale in Italia*, cit., p. 96). In età medievale la pianta centrale (forma a *thòlos*, ottagonale o a croce greca con i bracci fortemente accorciati) rimane per lo più nella tipologia dell'edificio battesimale. Sul questo tipo planimetrico vedasi V. Volta (a cura di), *Rotonde d'Italia. Analisi tipologica della pianta centrale*, Jaca Book, Milano, 2008, e per quanto riguarda la funzione battesimale spec. pp. 18-19. Per ulteriori considerazioni sulla declinazione in forma ottagonale della pianta centrale mi sia consentito il rimando a G. Scotto, «Sektion Drei: Kunst», in G.D. Folliero-Metz, *Inferno! Dan Browns Besteller als Reiseführer durch ausgewählte Stationen der Geschichte, Kunst und Literatur*, Grin, München, 2016, pp. 60-92, alle pp. 69-70.

[57] Cfr. più avanti, Parte II, sezione dedicata all'architettura rinascimentale, § 20 .

interno. È il raccoglimento dell'animo in sé che si rinchiude spazialmente. [...] Con questo oblio della natura esterna e dei dispersivi interessi ed occupazioni della finitezza, dimenticanza che deve essere portata ad effetto con la chiusura, i portici aperti, i colonnati ecc., che sono in connessione con il mondo, necessariamente spariscono, trovando invece posto, in modo interamente mutato, nell'interno dell'edificio. Parimenti la luce del sole viene trattenuta o traspare solo attenuata attraverso le vetrate dipinte delle finestre, che sono necessarie per separare completamente dall'esterno. Ciò di cui l'uomo ha qui bisogno non è dato dalla natura esterna, ma è un mondo fatto da lui e per lui unicamente, per la sua devozione e per occupare il suo interno"[58].

Queste brevi ma pregnanti considerazioni di Hegel fanno subito tornare alla mente alcune caratteristiche salienti, appena messe in luce nei paragrafi precedenti, dei luoghi sacri delle civiltà egizia, cretese, micenea e romana. Specialmente quanto affermato a proposito del modo in cui la luce bianca viene smorzata mediante il filtro di vetrate colorate fa tornare in mente il modo di attenuare la luminosità del tempio egizio[59]. Vero è che gli interni delle prime chiese cristiane, specialmente di area soggetta all'influenza bizantina, con le loro decorazioni musive a tessere d'oro tendevano, al contrario, a una esaltazione della luce quale simbolo della luce divina. Ma è anche vero questa attenzione all'illuminazione serve a esprimere un concetto metafisico: non è propriamente la luce naturale che viene lasciata passare all'interno della chiesa, ma una luce al tempo stesso più bassa e più intensa di quella del sole. È più bassa perché il sole come accecante corpo celeste resta relegato al di fuori dello spazio ecclesiale, e soltanto una piccola parte di luce penetra all'interno della chiesa. Al tempo stesso è una luce più intensa perché riflessa dall'oro dei mosaici: l'oro ha infatti un indice di rifrazione più basso di

[58] G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., tomo 2, pp. 767-768.
[59] V. *supra*, § 8.

quello dell'aria[60] e quindi riflette la luce in modo molto stabile e omogeneo; inoltre l'oro è materiale fisicamente incorruttibile, dunque il suo impiego allude all'eternità quale dimensione escatologica della religiosità cristiana. Inoltre lo sfavillio delle tessere d'oro non è una qualità statica della decorazione musiva. Se anche in lontananza il fondo d'oro musivo appare come una superficie spendente piuttosto uniforme, a distanza più ravvicinata la luce delle tesserine si rivela più o meno intensa a seconda del movimento dell'osservatore istituendo così una sorta di appartenenza alla luce da parte di chi osserva[61]. Chi muove pochi passi al di sotto della decorazione musiva a tessere d'oro prima o poi è colpito dallo sfavillìo più intenso che subito si smorza mentre un altro punto si illumina in un luogo inaspettato e imprevedibile: vera e propria allegoria del modo in cui il divino ci viene accanto e chiama a sé. L'illuminazione interna delle chiese paleocristiane esibisce dunque una luce più preziosa, più fine ed esatta, più penetrante di quella naturale, rispetto alla quale anzi quest'ultima è una mera formulazione in termini fisici. All'interno delle chiese paleocristiane la luce, per il modo in cui è prodotta, è *anàlogon* della luce divina in grado di rischiarare in modo del tutto peculiare l'anima umana (simboleggiata, come accennato, dallo spazio chiuso dell'aula ecclesiale).

Ma se la luce dei mosaici a un certo punto non è più in voga nella decorazione delle chiese cristiane, le varie trasformazioni succedutesi nel corso dei secoli si sono tendenzialmente orientate verso la realizzazione di

---

[60] Se l'indice di rifrazione dell'aria è 1 (cioè l'aria non è considerata rifrangente), l'oro ha indice di rifrazione 0,47.

[61] Ancora più intrigante e fine la rappresentazione musiva di scene apparentemente ambientate in un ambiente naturalistico, come può ammirarsi in molti edifici di età bizantina costruiti a Ravenna e nella vicina Classe. Qui le tessere dei mosaici hanno per lo più colori sobri e servono per raffigurare il verde dei prati, i fiorellini, le onde del mare, il candore delle tuniche dei santi o dei dignitari di corte ecc. Ma anche in queste raffigurazioni apparentemente più realistiche, all'incedere dei passi dell'osservatore, di quando in quando appare una scintillina d'oro a significare che la ragione ultima che tiene insieme tutto non appartiene all'ordine fisico e naturalistico del mondo.

luoghi di preghiera che, per favorire il raccoglimento, finiscono col privilegiare i giochi d'ombra[62].

Vi è poi un altro punto di contatto fra chiesa cristiana e tempio egizio: al percorso interno del tempio egizio verso i recessi più reconditi del sacro e del mistero della morte sembra alludere il percorso che il fedele compie entrando nella basilica cristiana, dal portale d'ingresso lungo i colonnati delle navate sino all'arco trionfale, spesso spingendosi anche oltre attraverso il fulcro meditativo costituito dal transetto sino al simbolo salvifico dell'altare – benché naturalmente (a differenza del tempio egizio e in modo tutto proprio nel caso cristiano), l'illuminazione che nelle chiese riceve l'altare trovi il proprio fondamento nell'allegoria fra splendore e salvazione.

È inoltre frequente trovare nelle chiese cristiane tombe e sarcofagi di personaggi illustri e anche per questo aspetto non sembra che la chiesa cristiana si distacchi poi così significativamente dal tipo di tempio collegato a funzioni funerarie di cui si è parlato.

In altre parole, il rapporto con il sacro espresso dalle forme dell'architettura templare degli antichi egizi, degli etruschi degli antichi romani, di noi cristiani, sembra stretto da un sottile filo rosso che, pur tenendo conto di tutte le diversità di cultura, di mentalità, di valori, di trascorsi storici, di influenze geografiche ecc., sembra riuscire a tenere insieme alcune linee di fondo essenzialmente comuni.

12. Il tempo dorico e la sua struttura periptera.

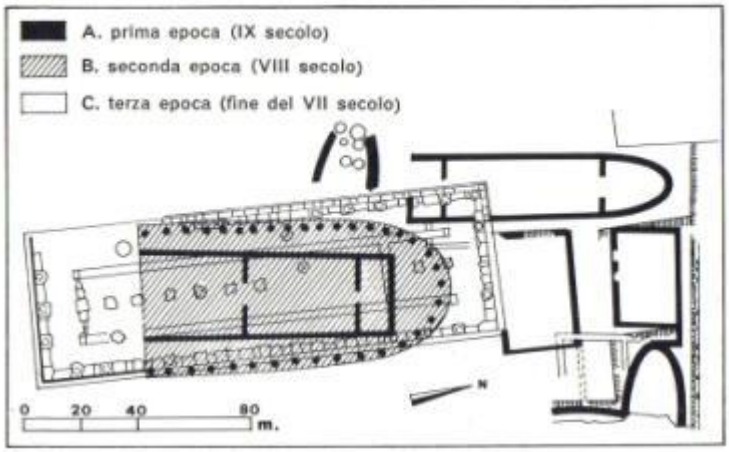
Le cose sembrano stare in modo radicalmente diverso per quel che riguarda il tempio greco, in particolare il tipo dorico arcaico.

---

[62] Come si vedrà, da questo orientamento si distacca l'architettura rinascimentale la quale mostra tipicamente spazia luminosi, ampi, ariosi, postulando una identità di linguaggio fra spazio interno e natura. Su questo punto v. *infra*, § 20.

Come già ricordato, gli studiosi tendono a raccordare l'architettura templare greca con quella precedente facendola derivare più o meno direttamente da vari influssi: egizio, minoico, miceneo. Ma i tratti che abbiamo delineato a proposito delle costruzioni sacre prodotte da queste ultime tre culture non sembrano trovare continuità nell'architettura greca. O se non si vuole rinunciare a parlare di continuità rispetto alle culture precedenti, deve comunque riconoscersi che l'eredità raccolta dalle esperienze maturate in epoche anteriori viene reinterpretata così profondamente da porsi su un piano di completa innovazione. E se è vero quello che Hegel dava per certo, e cioè che l'architettura è nella sua essenza simbolica, la novità costituita dall'architettura templare greca è talmente radicale da portare con sé un nuovo senso. Con le sue forme così originali, l'architettura sacra greca non può che portare con sé un nuovo concetto del sacro, un nuovo modo di rapportarsi al divino. Essa subito si contraddistingue – ma non solo e non tanto – per la sua monumentalità: il tratto monumentale si ritrova – e forse in maniera ben più amplificata – già nelle costruzioni egizie.

Ciò che invece sembra costituire l'apporto tipicamente greco alla forma del tempio è il peristilio. È questo il tratto che lascia immediatamente riconoscere il tempio greco in quanto tempio, irrinunciabile sin dalle testimonianze più antiche. Per esempio il tempio di Apollo ricostruito a Termo (VIII-VII secolo a.C.), pur ricalcando la pianta dell'antico *mègaron*, in realtà ne stravolge la struttura originaria con l'aggiunta di una corona esterna di colonne:



[63].

Il più antico tempio circondato da una peristasi di colonne sembra essere quello del santuario di Artemide a Efeso in Asia Minore, in età tardo-geometrica (cfr. *supra*, § 7). Nell'*Artemision* di Efeso la soluzione della doppia corona di colonne è particolarmente sontuosa e si giustifica per la sensibilità più vicina alla mentalità orientale. Ma anche nella sua forma più sobria, con unico giro di colonne, il periptero diviene la marca distintiva del tempio greco di ordine dorico, destinata ben presto a predominare in tutta la Grecia continentale e nelle colonie per tutta la fase arcaica sino alla prima metà del V secolo. Oltre che a Termo e a Efeso, il periptero viene sperimentato anche a Samo nel secondo *Hekatòmpedon* (circa 650-600 a.C.); è applicato all'*Heràion* di Olimpia (circa 600 a.C.), viene esportato in Magna Grecia: lascia riconoscere il tempio di Apollo a Siracusa (circa 570-560 a.C.), quello di Artemide a Corfù (datato all'inizio del VI secolo a.C.), la cosiddetta Basilica di Paestum (intorno alla metà del VI secolo). Il peristilio associato all'ordine dorico sembra il tratto saliente dei principali templi del periodo arcaico, da quello di Apollo a Corinto (circa 540 a.C.), agli edifici sacri eretti in Sicilia (per esempio a Selinunte), sino a quel gioiello dell'arcaismo maturo rappresentato dal tempio di Atena Aphaia a Egina (intorno al 490 a.C.).

---

[63] Tempio di Apollo a Termo, sec. IX-VII a.C.. Le tre piante sovrapposte mostrano la trasformazione della struttura originaria del *mègaron* in struttura templare periptera. Immagine tratta da R. Martin, *Architettura greca*, cit., p. 38. Sul tempio di Apollo a Termo vedasi più recentemente E. Lippolis, M. Livadiotti, G. Rocco, *Architettura greca: storia e monumenti del mondo della polis dalle origini al V secolo*, Bruno Mondadori, Milano, 2007, p. 91 ss.

[64].

Da dove deriva questa soluzione architettonica? Certamente non dalla casa del cittadino comune, che, per quanto ne sappiamo, aveva dimensioni e forme quanto mai modeste[65]. Per esempio da questa immagine delle

---

[64] Tempio di Atena Aphaia, inizio del V sec. a.C., Egina, Grecia. Foto di Giuliana Scotto.

[65] Che l'edilizia privata antica tipica della Grecia arcaica avesse proporzioni e caratteristiche assai sobrie è attestato dagli scavi archeologici: cfr. per esempio le considerazioni di H. Berve, G. Gruben, M. Hirmer, *I templi greci*, p. 264. Nonostante questo evidente stacco fra edilizia privata e architettura templare, si tende comunque a far derivare il tempio greco dalla casa, sostenendo che la struttura dei templi antichi ricalca quella delle abitazioni private. Tale tesi è autorevolmente sostenuta anche di recente. D. Mertens, *Grecia*, per la voce *Tempio*, in *Enciclopedia dell'arte antica*, *suppl. 1971-1994*, pp. 618-628, a p. 618, per esempio sostiene che la struttura originaria del tempio è legata a quella della casa, il cui nucleo è il focolare (*eschāna*) sopra il quale è adattato l'alto tetto a due spioventi con un'apertura per il fumo. In H. Berve, G. Gruben, M. Hirmer, *I templi greci*, cit., p. 11 può leggersi una formulazione per certi versi simile che se ne differenzia soltanto per l'accento posto sugli aspetti monumentali dell'architettura templare giacché ne suppone la derivazione dal palazzo *privato* dell'*ànax*, cioè dal *mègaron*.
Ora, se è vero che a Termo il tempio di Apollo è impiantato sulle fondamenta dell'antico *mègaron*, ciò non toglie che si tratti di una tipologia radicalmente diversa che nulla ha a che vedere con la divinizzazione di chi regge il potere politico (alla maniera egizia). Gli antichi Greci – almeno sino all'inizio del IV secolo a.C. – avevano un senso della finitezza così profondamente radicato nella loro cultura e mentalità da non divinizzare i loro

fondazioni dell'acropoli di Atene possono identificarsi edifici squadrati di dimensioni piuttosto piccole, probabilmente adibite ad abitazioni private, poi smantellate con il progressivo allargamento del tessuto urbano.

[66].

defunti. La pratica della cremazione degli adulti è anzi il segno di una volontà di distruzione del corpo che ha bisogno di assistere a qualcosa di più vicino possibile a una sua totale smaterializzazione. Con la decadenza della cultura greca (una volta esaurita la fase più splendida del classicismo e avviandosi verso il periodo ellenistico) la pratica della divinizzazione (*apothéosis*) del sovrano invece inizia a diffondersi anche in Grecia: per esempio il sovrano Clearco di Eraclea (in Bitinia), morto per una congiura nel 352 a.C., oppure lo stesso Alessandro Magno. Tali pratiche risentono dell'influsso della cultura orientaleggiante, da sempre propensa a considerare come divina la figura del capo e si manifestano quando la cultura propriamente greca è giunta ormai a un punto di non ritorno.

[66] Acropoli di Atene, fondazioni sottostanti l'attuale Museo dell'Acropoli. Foto di Giuliana Scotto. Proprio perché i resti dell'edilizia privata non sono particolarmente significativi almeno sino al declino della struttura della *pòlis*, soltanto di recente gli studi archeologici si sono soffermati a definire quale potesse essere la struttura tipica dell'abitazione privata nella Grecia antica. Per una ricostruzione v. E. Lippolis, M. Livadiotti, G. Rocco, *Architettura greca: storia e monumenti del mondo della polis dalle origini al V secolo*, cit., p. 463-464.

Ora, quale necessità aveva spinto i Greci ad accantonare, forse neppure a prendere sul serio la progettazione di sfarzose abitazioni private per concentrare tutti i loro sforzi sul sacro e sul modo in cui esso dovesse essere "onorato"?

13. Il peristilio

A che cosa serviva quel giro di colonne intorno alla cella? Non solo è un elemento costruttivo che ricorre costantemente nei templi greci sin dalla fase arcaica e permane sino al declinare dell'indipendenza della struttura della *pòlis*, ma anche, rispetto all'architettura degli altri popoli mediterranei, costituisce un'innovazione propriamente greca.

Perché – fra tutte le modalità indeterminate di rappresentare ciò che è di per sé irrappresentabile, cioè il sacro, dato che non è evidente il suo punto di congiunzione con la realtà sensibile – perché fra tutte le modalità possibili è stata scelta proprio questa struttura quale la più idonea per dare una espressione concreta al rapporto col divino?

Gli studiosi che si sono posti questi interrogativi – hanno per lo più lasciato la risposta alle parole di Vitruvio, autore, fra il 27 e il 23 a.C. dell'unico trattato di architettura del mondo antico che ci sia pervenuto integralmente. Secondo Vitruvio, a Hermogenes spetterebbe il merito di aver ideato "[a]ttorno alla cella [...] un comodo ambulacro aumentandone lo spazio senza sminuire affatto l'aspetto esteriore [...]. Senza inutili e superflue aggiunte conservò con questa disposizione tutta la grandiosità del monumento. A tale scopo è stata adottata la soluzione del colonnato laterale (*ptèroma* [cioè πτέρωμα, propriamente: piumaggio, ali]) con la disposizione delle colonne tutt'attorno al tempio; perché l'effetto ottico di rottura dato dagli intercolumni conferisse al tempio imponenza e perché qualora un improvviso e violento acquazzone vi avesse costretto dentro un gran numero

di persone, costoro potessero comodamente aspettare che cessasse, approfittando dell'ampio spazio circostante la cella"[67].

Dunque secondo Vitruvio il colonnato che circonda il tempio avrebbe essenzialmente una duplice funzione: da un lato, quella di accentuare l'impressione di imponenza dell'edificio; dall'altro quella di proteggere i partecipanti alle cerimonie religiose in caso di cattivo tempo. Riflettendo su queste parole di Vitruvio, gli studiosi da una parte sono arrivati a concludere che il peristilio avesse scopo eminentemente pratico e servisse da protezione non solo per le persone celebranti il culto, ma anche per le pareti dipinte; dall'altra parte lo hanno interpretato come simbolo di dignità in analogia con il baldacchino della tradizione orientale[68].

Indubbiamente, il fatto che i primi templi greci siano sorti in Asia Minore farebbe supporre che la magnificenza e il fasto decorativo – per esempio: colonne più snelle, scanalature filettate, basi riccamente modanate, che distinguono il tempio ionico dall'austero edificio in stile dorico – risentano direttamente dell'influsso del vicino Oriente. Ma neppure i modelli grandiosi dell'Asia Minore che per il loro fasto evidentemente risentono da vicino del modello egizio – e comunque già disponibili agli occhi degli architetti greci – sono stati evidentemente ritenuti adeguati. Nella interpretazione del sacro offerta dalla cultura fiorita nella Grecia continentale ci troviamo davanti a un altro genere di grandiosità, più fine e penetrante, avente a che fare con la questione della misura del gesto architettonico umano a confronto con lo smisurato proprio della natura. Senza contare poi che il tempio dorico spicca per una *sobria* monumentalità, che pare porsi proprio sotto il segno contrario rispetto alla raffinata opulenza orientale.

---

[67] Marco Vitruvio Pollione, *De architectura,* cit., Libro III, p. 137.
[68] Questa sembra per esempio la tesi di J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, *La Grecia arcaica*, cit., p. 4; più recentemente sembra condivisa dagli studiosi che hanno collaborato al bel volume *Architettura greca: storia e monumenti del mondo della polis dalle origini al V secolo*, cit., p. 74 e p. 242 per esempio riguardo all'origine dell'*Heraion* di Samo e p. 894 per quanto riguarda la funzione dello spazio porticato fra cella e colonnato.

Per quel che poi riguarda la funzione pratica di protezione, mi sembra che l'ambulacro fra la cella e il peristilio potesse offrire un riparo soltanto in senso occasionale. Se gli architetti dei santuari avessero voluto creare uno spazio per difendersi dalla pioggia, avrebbero sicuramente avuto la capacità inventiva per escogitare una qualche costruzione (una tettoia, un'ipostila, un'aula solo parzialmente cinta di mura) specificamente destinata a questo scopo, da affiancare all'edificio principale o da collocare in rapporto simbolico rispetto ad esso. Di conseguenza non mi pare verosimile che il peristilio sia stato inventato per fronteggiare problemi metereologici.

Fra l'altro, una conoscenza anche sommaria delle abitudini dei Greci e delle loro opere d'arte fa dubitare che essi attribuissero grande importanza al ripararsi e al proteggersi. Piuttosto è vero il contrario: è consuetudine infatti tipicamente greca quella di raffigurare le figure maschili completamente nude, come può cogliersi da questa scultura conservata presso il Museo Nazionale di Atene:[69].

La rappresentazione della nudità maschile costituisce una rilevante differenza rispetto a quanto accade nell'arte egizia e in tutte le altre arti orientali; e questa consuetudine resta una peculiarità diremmo esclusiva della cultura greca anche in tempi successivi al periodo arcaico. Gli scultori romani che imitano le statue greche e ne riadattano il corpo a

[69] Statua di κοῦρος (*kùros*, ovvero *kouros*, dalla parola greca che significa "giovane"), intorno al VI sec. a.C., Museo Nazionale, Atene. Foto di Giuliana Scotto.

nobili visi di condottieri e uomini politici preferiscono quasi per una sorta di pudore far scorrere panneggi sul ventre, esibire il busto virile chiuso in corazze piuttosto che mostrarlo come esposto senza alcuna difesa[70]. Qui di seguito possiamo ammirare un esempio di questa arte statuaria romana che da un lato riprende la tecnica scultorea dell'arte greca, ma dall'altro lato non sa far proprio questo esser esposti senza protezione tipica di tante statue monumentali dell'arcaismo greco.

[71].

La nudità greca non tanto costituiva un tema, un oggetto di rappresentazione artistica (come potremmo pensare ammirando le sensuali, provocanti donne ritratte da Edouard Manet oppure Amedeo Modigliani in un tempo molto più vicino al nostro), ma doveva avere ben altro significato se per esempio era stata fissata come regola nelle gare olimpiche già nell'ultimo quarto dell'VIII secolo[72]. Tuttora queste statue di κοῦροι (*kùroi*) nudi,

[70] V. per esempio quella che probabilmente è a statua di un generale romano, da Tivoli, attualmente al Museo Nazionale di Palazzo Massimo (Roma), dove si ha l'impressione che il generale ritratto sia come troppo vulnerabile per la parte del torso che rimane scoperta; v. anche la statua-ritratto dell'imperatore Augusto da prima Porta, che ricalca il canone policleteo rivestito però di abiti romani.

[71] Statua-ritratto dell'imperatore Augusto da prima Porta, che ricalca il canone policleteo rivestito però di abiti romani, Musei Vaticani, Città del Vaticano. Foto tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Brogi%2C_Giacomo_%281822-1881%29_-_n._4123_-_Roma_-_Vaticano_-_Cesare_Augusto_-_Statua_in_marmo.jpg.

raffigurati sempre del tutto privi di ornamenti e di orpelli, eccettuati pochi nastri che impreziosiscono la capigliatura, nel loro incedere sorridenti, sfiorati dolcemente dalla luce, restano misteriose nella loro funzione[73]. Si ignora se mediante questo tipo di sculture gli artisti volessero celebrare la giovinezza nel suo massimo splendore, prima che il tempo le rapisca il vigore; oppure se il modo dell'incedere di queste figure, grazie alla luce carezzevole, non esemplifichi il concetto di φαίνεσθαι (*phàinestai*, apparire, sembrare, mostrarsi)[74], cioè il giungere alla presenza che ha dato tanto da pensare alla filosofia.

Alla nostra cultura contemporanea, dove la protesi (telefono cellulare *in primis*) che ci lascia costantemente "connessi", legati, riferiti a qualcosa di altro che ci assorbe e ci contiene sta diventando via via irrinunciabile, non può che lasciare una profonda impressione questo incedere nudi, senza protezioni e senza alcun oggetto. Ma i Greci dovevano pur ricollegare un senso altamente etico a questo non portar nulla con sé per difendersi, a questo mostrarsi insieme fieri e vulnerabili, a questo esporsi alla mutevolezza del tempo atmosferico – questa stessa mutevolezza doveva apparire loro come un dono, come uno dei modi in cui la ricchezza della φύσις (*phýsis*, "natura") andava incontro all'essere umano. Si pensi che il termine greco per "ladro" è φώρ (*phòr*): questa parola presenta la stessa radice etimologica del verbo φέρω (*phèro*), porto, come se il mero portar qualcosa con sé avesse essenzialmente

---

[72] Secondo quanto riporta Dionigi di Alicarnasso (I secolo a.C.), Ῥωμανικὴ ἀρχαιολογία, *Antichità romane*, libro VII, LXXII, la nudità nei giochi olimpici viene inaugurata dall'atleta Acanto e fissata come regola intorno al 720 a.C. Anche dalle opere degli storici Erodoto e Tucidide comprendiamo come la nudità fosse addirittura un tratto distintivo dei Greci rispetto agli popoli non greci ("barbari"): su tali questioni v. L. Bonfante, «Nudity as a Costum in Classical Art», in *American Journal of Archaeology*, vol. 93, 1989, fasc. n. 4, pp. 543-570.

[73] Secondo alcuni si tratterebbe di statue votive: cfr. F. Negri Arnoldi, *Storia dell'arte*, vol. I Fabbri, Milano, 1968-1981, pp. 105-106; secondo altri si tratterebbe di segnacoli funebri, come immagine sostitutiva del defunto: così K. Lorenz, «"Dialectics at a standstill": archaic kouroi-cum-epigram as I-box», in M. Baumbach, A. Petrovic, I, Petrovic, *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010, pp. 131-148, a p. 133.

[74] Cfr. G.C. Argan, *Storia dell'arte, Sansoni*, Firenze, 1994, vol. I, p. 41 ss.

un che di delittuoso. In qualche modo il non portar nulla con sé esibisce una mancanza strutturale, un'inquietudine in cui ricade l'essenza stessa dell'essere umano. Se gli esseri umani si dotano di un oggetto, la loro attenzione si rivolge verso l'oggetto: l'essere umano trova una sorta di parziale acquietamento, si scinde dalla propria essenza umana per rivolgere i propri sensi e la propria mente all'oggetto: viene così "distolto", cioè sottratto (e fondamentalmente mal-sottratto, se traduciamo bene dis-tolto) a sé stesso. Le statue dei κοῦροι mostrano invece la mancanza strutturale degli esseri umani, la loro essenza profonda e con ciò il loro tratto desiderante: come ha messo in luce Platone, la mancanza è un tratto proprio di Eros, il dio desiderante a metà strada fra l'umano e il divino[75].

Con tutta probabilità il senso di questo essere esposti assumeva per i Greci una coloritura etica non soltanto al punto di vista delle abitudini adottate dal singolo individuo nel vestirsi, ma anche del rapporto stesso con il divino: e qui torniamo al tempio e alla funzione del peristilio, che, come accennato, secondo Vitruvio sarebbe stata quella di riparare i fedeli in caso di pioggia. Nel santuario, dedicato al dio, di solito appositamente esposto su un'altura, il trovare riparo non doveva essere considerato comportamento coerente con la vicinanza al sacro propria del santuario. Dobbiamo infatti tenere a mente che per gli antichi Greci la pioggia era una manifestazione di forze divine, era seme del cielo caduto a irrorare la terra. La stessa statua del dio oggetto di culto collocata all'interno della cella templare era in origine

[75] Platone, Συμποσίον, tr. it. *Simposio*, 200e, tr. it. a cura di G. Colli, Adelphi, Milano, 1979, 1983[4], p. 63. Poco più avanti, 203c-e, a proposito della natura mancante, povera di Eros Platone afferma: "ad Eros è toccata una siffatta sorte. Anzitutto, è sempre ovvero, e ben lungi dall'essere morbido e bello, come crede il volgo; piuttosto è ruvido e irsuto e scalzo e senza asilo, si sdraia sempre per terra, senza coperte, dorme a cielo scoperto davanti alle porte e sulle strade [...] sempre dimorando assieme all'indigenza [...]. E la sua natura non è né di un immortale né di un mortale: in una stessa giornata, piuttosto, ora è in fiore e vive, quando trova una strada, ora invece muore, ma ritorna di nuovo alla vita [...]; ciò che si è procurato, peraltro, a poco a poco scorre sempre via, cosicché Eros non è mai né sprovvisto né ricco, e d'altro canto sta in mezzo fra la sapienza e l'ignoranza" (ed. it. cit., p. 69).

esposta ai capricci delle stagioni dal momento che nei templi più antichi la cella era priva di tetto[76].

E come prendere sul serio l'idea che il peristilio servisse per ripararsi da un eventuale acquazzone? Come proseguire la cerimonia sacra una volta interrotto il rito a causa della pioggia, quando tutte le persone presenti si fossero disperse disponendosi disordinatamente chi davanti, chi ai lati, che sul retro del tempio per evitare di bagnarsi? Il dio forse non chiede di esporsi e di rimanere in ascolto davanti ai fenomeni misteriosi della natura?

Insomma, che le possenti colonne scanalate trovino la loro principale ragion d'essere come difesa dalla pioggia mi sembra davvero poco verosimile. Certamente bisogna tener conto delle parole di Vitruvio il quale, vivendo nel mondo antico, era immerso in una mentalità a noi ormai estranea. Ma è anche vero che Vitruvio era romano e ho cercato di chiarire quali fossero i tratti – essenzialmente pratici, legati all'esercizio del potere pubblico – dello spirito religioso dei romani. Non sorprende dunque, che Vitruvio, pur vicino ai Greci quanto a periodo storico, fosse in realtà lontano dal loro modo di pensare e di sentire. Sotto questo aspetto Vitruvio è forse più vicino a noi che non al mondo greco.

Ma riprendendo le fila del discorso, sulla base di quanto detto sin qui, il peristilio sembra il principale elemento distintivo del tempio greco. Ancora non mi sono arrischiata a rispondere all'interrogativo circa la sua funzione, ma senza dubbio il colonnato disposto intorno alla cella lungo tutti i lati tende a trasformare la visione frontale in una visione a tutto tondo. Il tempio si staglia sulle alture del santuario, ben visibile da ogni lato, del tutto

[76] A quanto pare, per esempio, il ναὸς (*naòs*) dell'*Artemision* di Efeso non aveva copertura (v. in tal senso F. Matz, *Grecia*, per la voce *Tempio*, in *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, vol. VII, Roma, 1966, pp. 697-704, a p. 700). Sulla natura non coperta dei templi più antichi v. E. Lippolis, M. Livadiotti, G. Rocco, *Architettura greca: storia e monumenti del mondo della polis dalle origini al V secolo*, cit., p. 401 (in particolare si tratta dell'*Olympieion* di Agrigento).

circondato, diremmo addirittura *protetto* da colonne[77]. La tendenza evolutiva dell'architettura templare va del resto proprio in questa direzione: dalle piante rettangolari molto allungate e fuori di proporzione dei primi templi, in particolare quelli dell'Asia minore, si passa a piante pur sempre rettangolari, ma il rapporto fra i due lati viene fortemente dimensionato. Pensiamo al tempio di Apollo a Corinto, a quello di Egina, al Partenone. Il dimensionamento e la riconduzione a moduli proporzionali non tocca soltanto la planimetria. Per esempio la pianta così come la facciata del Partenone in particolare sono costruite sulla base di rettangoli aurei, cioè servendosi del rapporto irrazionale della sezione aurea, il quale, come noto, è – sorprendentemente – in grado di suscitare un preciso sentimento di bellezza nell'osservatore[78]. Questa linea di sviluppo tendente alla centralità culmina nella pianta circolare della *thòlos*, dove la perfetta visibilità da ogni parte è raggiunta nel massimo grado: non vi sono lati da cui tagliare con lo sguardo l'edificio che si offre di contro, come può vedersi nella *thòlos* di Marmarià qui a fianco: [79].

Piuttosto esso in qualche modo sfugge costantemente, ci si può girare intorno e perdere la cognizione del punto preciso dal quale ci si era incamminati. Se non fosse per la strada di cui ci si è serviti per giungere al

---

[77] L'accento su tale funzione protettiva svolta dal peristilio è posto in J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, *La Grecia arcaica*, cit., p. 4.

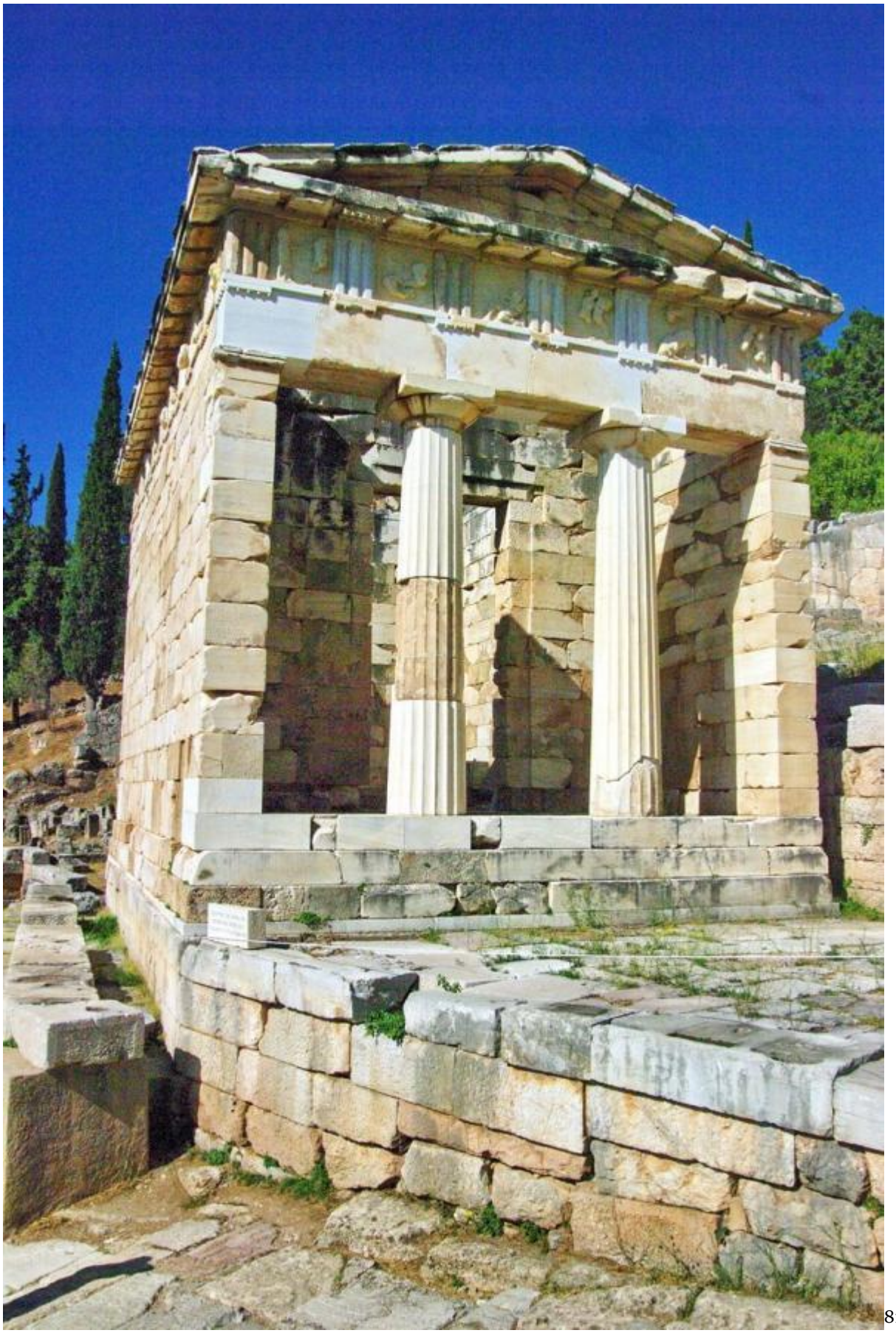
[78] "La pianta del Partenone mostra che il tempio fu costruito su un rettangolo $\sqrt{5}$, ossia la cui lunghezza è $\sqrt{5}$ volte la larghezza", così A. Simi, *La sezione aurea nell'architettura. Appunti per il corso di Teorie e tecniche costruttive nel loro sviluppo storico*, pubblicato a cura della Facoltà di Architettura dell'Università Sapienza di Roma e disponibile al sito http://dsg.uniroma1.it/monti/ar-tetcss/testi/Appunti%20sulla%20Sezione%20Aurea.pdf, p. 46. In generale per un testo di carattere divulgativo sulla sezione aurea v. F. Corbalán, *La sezione aurea. Il linguaggio matematico della bellezza*, RBA, Milano, 2013.

[79] Architetto Theodoros di Focea, tempio di Atena Pronaia, conosciuto anche come *thòlos* di Marmarià, fine del V secolo a.C., Delfi. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Tholos_Athena_Pronaia.JPG.

santuario, e che comunque una volta nelle vicinanze del tempio tende curiosamente a scomparire alla vista, in qualche modo la forma periptera stacca il tempio dal suo radicamento al suolo. A breve dovremo tornare sulla questione della strada per giungere al recinto sacro. Per ora soffermiamoci su questa evoluzione del tempio greco verso la circolarità, cioè verso una forma sfuggente che non offre un lato da cui la visione è migliore: non vi è un davanti né un dietro, il cerchio non offre punti di ingresso. La forma esteriore, rotonda, protetta da colonne, è in sé respingente, anticipazione dell'inaccessibilità della cella. È in questo spazio, così progettato per risultare inaccessibile, pur dopo l'impervio cammino che solitamente conduce ai santuari[80], che il sacro è ospitato e trova la sua più adeguata dimora presso gli antichi Greci.

Una controprova del fatto che una simile visibilità a tutto tondo da un lato è caratteristica del tempio e dall'altro lato non può che essere frutto di una precisa intenzione di rappresentare il senso del sacro ci sembra potersi rinvenire in ciò, e cioè che comunque gli altri edifici diversi dal tempio non hanno questa struttura periptera, per lo meno per quanto riguarda l'età arcaica. Non le abitazioni private, non il teatro, non la sede dell'assemblea cittadina, né gli edifici votivi. In particolare i tesori, piccoli edifici votivi disseminati come tributi al dio lungo le vie di accesso ai santuari, per lo più avevano la forma di un'aula rettangolare con un piccolo portico di ingresso in genere arricchito da due colonne laterali. Nella foto che segue è raffigurato il Tesoro degli Ateniesi a Delfi. Possono notarsi le due colonne *in antis* rivelanti una impostazione radicalmente diversa da quella a tutto tondo propria del tempio:

[80] Vedasi al riguardo M. Beard, *The Parthenon*, Profile Books, London, 2002, tr. it. a cura di B. Gregori, *il partenone*, Laterza, Roma, Bari, 2004, p. 26.



[81].

[81] Tesoro degli Ateniesi a Delfi, intorno al 490-480 a.C. Immagine tratta dal sito

Come è evidente dalla foto, qui viene mantenuta la visione frontale: collocato lungo la via di accesso al santuario, il tesoro manteneva un legame con la strada sacra, un ancoraggio a terra che ne denunciava l'appartenenza al versante tutto umano del gesto di offerta al dio.

Ma allora, quale senso del sacro metteva in opera per i Greci il tempio dorico arcaico? Evidentemente un senso diverso dal nostro, ma in quale modo diverso?

Non è facile rispondere a questa domanda, dal momento che non possiamo più interrogare i Greci e il loro straordinario modo di guardare al mondo. Possiamo solamente cercare di avvicinarci per via di interpretazione. È a tal fine che ora si rende necessario esaminare più da vicino, oltre alla forma della pianta, altri elementi essenziali collegati al tempo dorico arcaico.

14. La via sacra.

Dal punto di vista del nostro modo di concepire i luoghi degni di un viaggio, ciò che conta propriamente è il luogo in sé, il fatto di esservi giunti, di trovarvisi immersi. Evidentemente sotto questo profilo i Greci antichi dovevano avere una concezione profondamente diversa dalla nostra, giacché per giungere in prossimità del tempio, dimora del sacro, la stessa strada, la via per giungere al santuario assume un rilievo a sé stante. Se la valorizzazione dei siti archeologici ha cercato di apportare migliorie a tale riguardo, occorre ricordare che in età antica molto spesso il percorso per giungere al tempio non era affatto agevole dato che l'edificio sacro sorgeva per lo più su un'altura raggiungibile soltanto per strade scoscese. Il motivo non era soltanto difensivo in vista di un eventuale attacco militare. Una azione di guerra direttamente nel cuore della città rappresentato dall'acropoli o dalla cittadella è evento relativamente eccezionale considerato che la città è spesso

---

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Treasury_house_of_Athens_in_Delphi?uselang=it#/media/File:GR-delphi-schatzhaus-athen.jpg.

protetta nei suoi confini da mura fortificate. Invece la partecipazione alla vita religiosa della città è attività costante dei membri della comunità, dunque la fatica di giungere presso il tempio mediante l'impervia via appartiene alla dimensione quotidiana e abituale della città. Possiamo figurarci anzi quanto sia stato materialmente difficoltoso e impegnativo costruire templi su alture, quanto sia stato pesante trasportarvi i conci di marmo o di calcare appena sgrossati per realizzare le pareti, le colonne e la decorazione scultorea dei frontoni e dei fregi. Con l'assenza dei mezzi cantieristici di cui disponiamo oggi (gru, escavatrici, camion per il trasporto dei materiali), perché non semplificare l'opera costruttiva erigendola su siti più agevoli? Ma contrariamente a questa aspettativa, i templi greci, soprattutto quelli del periodo arcaico, sono edificati su alture malamente raggiungibili. La via verso il tempio a quel punto assume un'importanza decisiva, non soltanto dal punto di vista pratico durante la fase costruttiva, ma anche dopo che l'opera è completata: la strada sembra infatti avere un valore simbolico ben preciso.

Per comprendere quale simbolo la strada incarnasse per i Greci, possiamo richiamare qui una testimonianza molto antica, l'*Inno a Ermes* contenuto fra gli *Inni omerici*. Ermes dai piedi alati – corrispondente al Mercurio dei Romani – è come noto il dio della parola, messaggero degli dèi olimpici. È ingannatore, predone, ispiratore di sogni, "sta in agguato alle porte" [82]. Ma due aspetti di Ermes sono qui fondamentali: in primo luogo a questo dio sono consacrate le strade: l'antico scoliaste del testo omerico faceva risalire il nome "Ermes" al termine "pietra" o "mucchio di pietre", cioè *hermàion* (ἑρμαῖον), giacché "Ermes purificava le strade e là dove aveva purificato, gettava fuori dalla strada una pietra, che serviva da segnale" [83]. Ermes è dunque protettore delle strade e dei viandanti. Infine è Ermes l'unico

[82] Cfr. *Inno a Ermes, vv. 14-15,* ed. it. a cura di F. Càssola, in *Inni omerici*, Mondadori, Milano, 1975, pp. 178-225, a p. 179.
[83] Citazione dall'interno dell'introduzione critica all'*Inno a Ermes*, in *Inni omerici*, cit., pp. 155-176, a p. 154.

a poter giungere presso l'Ade[84], vale a dire, il regno delle ombre o meglio, secondo il significato che mi pare il più proprio del termine Ade, cioè Ἅιδης (*Àdes*), derivante da ἀ privativo + tema ἰδ- di ὁράω, "vedo", ovvero, l'"invisibile"[85].

Tutti questi attribuiti di Ermes si colgono in unità se si riflette che Ermes è il dio della parola. Come noto, gli antichi Greci avevano tanti termini per indicare ciò che noi intendiamo con "parola". Fra questi molteplici termini, ne spiccano tre con speciale risalto. Questi tre termini che potrebbero essere tradotti nella nostra lingua tutti e tre con "parola" sono particolarmente rilevanti sia per le loro implicazioni filosofiche sia per il fatto che anche una volta scomparsa la civiltà greca antica, hanno continuato ad accompagnarci sino ai giorni nostri. Questi termini sono ἔπος (*èpos*, da cui per esempio "epica"), μύθος (*mýthos*, da cui per esempio "mito" e "mitologia") e λόγος (*lògos*, da cui innanzitutto "logica", ma di cui anche ritroviamo sbiadita traccia per esempio nel termine "logo"). Tutti e tre significano in qualche modo "parola", ma del nostro concetto di "parola" ciascuno coglie un aspetto che non consente di considerarli come sinonimi. Fra l'altro, morta la lingua greca antica, è assai arduo per noi cercare di comprendere che cosa effettivamente essi significhino. Nondimeno, far luce su di essi è essenziale non soltanto per capire alcuni aspetti della cultura greca antica, ma anche per fare il punto su ciò che differenzia l'essere umano rispetto a tutti gli altri enti del mondo. Non si tratta di una petizione di principio: nella sua *Politica*, Aristotele ci fornisce al riguardo una indicazione quanto mai preziosa. È

---

[84] *Inno a Ermes*, cit, v. 572, ed. it. cit., p. 225.

[85]Questa è per esempio l'etimologia segnalata in H.G. Liddell, R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford, 1961, vol. 1, voce ᾅδης, p. 23, II colonna. Contributi più recenti sottolineano la difficoltà di giungere a un'origine etimologica certa del nome di questo problematico dio: cfr. al riguardo La medesima voce in P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque : histoire des mots*, Klincksieck, Paris, 1968, vol. A-K, p. 31. Secondo L. Rocci, *Vocabolario greco italiano*, Società Editrice Dante Alighieri, Città di Castello, ed. 1943, rist. 2002, sotto la medesima voce è ipotizzata la derivazione non dalla radice del verbo "vedere", ma dall'aggettivo αἰόλος, "violento" (cfr. loc. ult. cit., p. 36, colonna II).

celebre il passo in cui Aristotele dice che l'uomo è per natura un "animale politico" (ὁ ἀνθροπος φύσει πολιτικὸν ζῷον, cioè *o ànthropos phýsei politikòn zòon*), cioè per natura è portato a vivere insieme con altri esseri umani[86]. Ma in questo medesimo passaggio Aristotele chiarisce il fondamento specifico di questa natura politica dell'uomo, sensibilmente differente da quella di altri animali che tendono a vivere in forma aggregata, come per esempio le api o le pecore. Per Aristotele infatti, "la natura non fa nulla invano, e l'uomo è l'unico animale che abbia la parola [λόγος]: la voce è segno [σημεῖον, *semèion*] del piacere e del dolore e perciò l'hanno anche gli altri animali, in quanto la loro natura giunge ad avere e a significare agli altri la sensazione del piacere e del dolore. Invece la parola [λόγος] serve a indicare l'utile e il dannoso, e perciò anche il giusto e l'ingiusto. E questo è proprio dell'uomo rispetto agli animali: esser l'unico ad avere percezione del bene e del male, del giusto e dell'ingiusto e così via. È proprio la comunanza di queste cose che costituisce la famiglia e la città" [87].

Dunque Aristotele osserva come tutti gli animali abbiano una facoltà espressiva, ovvero di dare segni, ciò che dal nostro punto di vista è una componente di quella complessa facoltà che è il linguaggio. Ma per la mentalità greca il far segno non è il tratto distintivo del λόγος. È dunque per cercare di cogliere adeguatamente che cosa sia il λόγος che ora indaghiamo gli altri termini che dal nostro punto di vista ne sembrerebbero i sinonimi, ἔπος e μύθος.

Ἔπος è collegato al verbo εἰπεῖν (*eipèin*) che curiosamente è un tempo che esiste soltanto come aoristo: come osservato, "aoristo" significa "privo di limite" (ἀ+ὁρίζω), cioè tempo indefinito, vale a dire esprime che l'azione è sottratta ad ogni tempo[88], e quindi nella dimensione dell'ἔπος siamo già dentro all'effetto dell'azione. Dal termine greco ἔπος giunge anche il latino

[86] Aristotele, Πολιτικά, *Politica*, 1253a, ed. it. a cura di C. Viano, BUR, Milano, 2002, p. 77.
[87] Aristotele, *Politica*, cit., 1253a, pp. 77-79, tr. it. leggermente modificata.
[88] A. Marcolongo, *La lingua geniale. 9 ragioni per amare il greco*, Laterza, Bari-Roma, 2016, p. 19 ss.

vox, da cui "voce". L'ἔπος è la parola in quanto dimensione orale alla quale siamo sempre consegnati in quanto facenti parte di una comunità umana. Apprendiamo il linguaggio sempre e soltanto da un altro, e siamo già da sempre immersi nell'ascolto. L'ἔπος in qualche modo aleggia, sta, sovrasta una certa comunità di parlanti. L'ascolto ci attraversa e ci determina, ma non ci caratterizza ancora in quanto esseri umani. Anche gli altri animali hanno una dimensione vocale, con la voce possono esprimere piacere o dolore. Ma l'essere umano oltre alla voce ha il λόγος.

Ma per comprendere adeguatamente che cosa sia il λόγος, soffermiamoci anche sull'altro termine qui considerato, μύθος. Prima che evolvere nel nostro "mito", come sinonimo di favola, di racconto mitologico, μύθος significa progetto, racconto. Per poter cogliere in unità progetto e racconto occorre considerare che la parola può avere un aspetto (o meglio; un effetto) rappresentativo, può produrre immagini. Non tutti i discorsi producono immagini, e la tecnica della scrittura narrativa si realizza qualitativamente in sommo grado proprio quando riesce a farci vedere qualcosa. Un grande romanzo è quello che è in grado di lasciarci immagini, il piacere di queste immagini è il motivo per cui le conserviamo nella memoria. I Greci dovevano avere piena consapevolezza di questo possibile effetto della parola umana. Per esempio ne *Lo scudo di Eracle* di Esiodo (secolo VIII? VII?), la descrizione dello scudo di Eracle è così dettagliata da poter essere tradotta in un'immagine rappresentativa[89]. Naturalmente nella rappresentazione mentale quale effetto della parola la raffigurazione che ci formiamo non possiede la ricchezza di dettagli della percezione visiva, ma essa è come più sbiadita, più povera. Detto altrimenti, nella parola còlta in quanto μύθος, è presente un tratto schematico collegato alla facoltà di rappresentazione. Ciò è evidente nelle costellazioni del cielo di notte: ed è significativo che esse siano

[89] L'edizione italiana di Ἀσπὶς Ἡρακλέος, tr. it. *Lo scudo di Eracle* curata da L. Magugliani e S. Rizzo, in Esiodo, *Le opere e i giorni. Lo scudo di Eracle*, BUR, Milano, 1994, riproduce alle pp. 84-85 la ricostruzione dello scudo come immaginato da John D. Myres.

state lette dagli antichi Greci come schemi di figure, cioè come μῦθοι. Per esempio le stelle visibili che in cielo formano un trapezio, assomigliano allo schema della forma del corpo di un cavallo. Questo schema fondamentale corrispondente al corpo del cavallo consente di tradurre in immagini precise le costellazioni di Pegaso e del Sagittario. Il μύθος quindi è – oltre a "progetto", significato su cui ancora non mi sono soffermata – anche narrazione, favola, giacché mediante la parola riusciamo a rappresentarci qualcosa che ha un proprio radicamento sensibile. E tuttavia non è questo tratto rappresentativo a costituire la specificità dell'essere umano, ancorché sia proprio dell'uomo produrre racconti e lasciarsi incantare da essi. Infatti anche gli animali hanno in minima parte una facoltà rappresentativa. Se brandisco uno scopettone agitandolo davanti al mio gatto, evidentemente il gatto è in grado di figurarsi – appunto: mettere in figure, porsi davanti anticipando l'immagine fisica che ha davanti agli occhi – la possibilità di essere colpito, di subire una percossa. Alcuni testi greci si soffermano esplicitamente su questa capacità rappresentativa di alcuni animali: celebre, nel *Fedone* di Platone, il riferimento che fa Socrate al canto del cigno, che si farebbe più dolce allorché questo animale presagisce la vicinanza della morte[90].

Ciò che caratterizza l'essere umano in quanto tale non è dunque la parola in quanto capacità di figurarsi, ovvero di guardare avanti, di aprirsi al futuro, e dunque, qui per necessità molto brevemente, capacità di progettare appunto nel senso di "gettare davanti agli occhi" come immagine anticipatrice. Anche l'essere umano fa progetti e scrive racconti immaginifici, ma non è questo il suo tratto più proprio. Ciò che ha soltanto l'uomo è il λόγος.

Per tornare alla tematica del tempio, abbiamo visto che il dio del λόγος è Ermes. A Ermes sono collegate le vie, le pietre; egli è l'unico dio che ha

---

[90] Cfr. Platone, Φαίδων, ed. it. *Fedone*, 84e-85a, a cura di G. Cambiano, in Platone, Dialoghi filosofici, collezione diretta da N. Abbagnano, UTET, Torino, 1970, vol. 1, pp. 518-598, a p. 557.

accesso all'Ade, più che regno dei morti, dimensione dell'invisibile. Nel suo provenire dal verbo λέγειν, cioè raccogliere, ritagliare, far passare dall'indeterminato al determinato, il λόγος è una capacità che ha soltanto l'uomo di raccogliere alcuni elementi e legarli insieme per consentire l'accesso all'invisibile. È la linea di discrimine, quella che traccia distinzioni ed è per questo che Aristotele la collega alla capacità di distinguere il giusto dall'ingiusto. È la capacità di e-leggere, di cogliere, di dire "questo sì, questo invece no". In quest'ottica si comprende meglio perché la via fosse tanto importante ai fini della architettura sacra. La via è la traccia stessa della determinatezza, il segno di una delimitazione o spartizione. La parola dell'uomo è ciò con cui si giunge in prossimità del divino. Il solenne ingresso dei Propilei con cui si accede all'Acropoli di Atene sono il culmine di questo percorso prima di vedere il tempio come luogo del sacro, cioè nel tentativo di pensare questo vedere qualcosa di per sé non visibile, cioè θεωρεῖν (*theorèin*)[91]. Ed è significativo che il percorso dei Propilei fosse tutelato da Ermes: due erme di questo dio infatti si trovavano all'ingresso dei Propilei, proprio ad alludere a questa protezione della parola, del λόγος per poter arrivare al cospetto del divino.

15. L'àdyton.

Al viandante che si avvicina al santuario, dopo aver percorso un cammino il più delle volte impervio, in salita, ovvero dopo aver traversato il mare, il tempio finalmente appare, maestoso e al tempo stesso mentre si ritrae, protetto da colonne che sembrano raccordare il cielo alla terra. Questo darsi e ritrarsi ad un tempo, per esempio può sperimentarsi sull'acropoli di Atene una volta attraversati i possenti Propilei rispetto al cui asse il centrale il Partenone è spostato, come in una cosciente rinuncia a offrirsi in tutta

[91] La lettura che qui propongo sembra trovare una consonanza nella riflessione elaborata da M. Heidegger, «Scienza e meditazione», in *Saggi e discorsi*, cit., pp. 28-44, spec. alle pp. 33-35.

l'imponenza che può guadagnarsi grazie all'assetto frontale. Ma anche a Egina, la soluzione è analoga, come può cogliersi da questo plastico che ricostruisce il santuario:

[92].

Come si vede, chi faceva ingresso all'area templare non si trovava immediatamente di fronte al tempio, il quale rimaneva ritirato, tutto spostato sul lato sinistro.

Come accennato, questo ritrarsi del tempio una volta giunti nel luogo sacro, anticipa il tratto che distingue il tempio greco da tutte le altre architetture sacre che abbiamo tenuto presenti sin qui: vale a dire la fondamentale inaccessibilità del suo interno, denominato *àdyton* (ἄδυτον). L'*àdyton* trae il proprio nome da ciò: si tratta di uno spazio impenetrabile[93]. Qui ci troviamo davanti a un fenomeno del tutto diverso rispetto a quanto abbiamo osservato riguardo ai templi egizi, romani, alla stessa chiesa cristiana. Vero è che il tempio egizio era accessibile esclusivamente a pochi iniziati e su coloro che profanavano il sacro recinto si accaniva la maledizione del dio, ma il tempio egizio era pensato, come abbiamo visto, come uno spazio interno. In tal senso esso era in senso profondo allegoria di uno spazio in cui abitare. Una casa per i trapassati a vita più felice, dove non mancavano

[92] Ricostruzione del santuario di Atena Aphaia a Egina, Museo del sito archeologico di Egina. Foto di Giuliana Scotto.
[93] L'origine del termine *àdyton* è infatti α con valore privativo + verbo δύω (dùo), penetro.

stanze, gioielli, vasellame prezioso, cibo, iscrizioni, immagini di demoni. Il tempio romano, lo abbiamo visto, importando il modello etrusco e più tardi quello greco, reinterpretandolo nel senso della frontalità, non riesce a rinunciare alla tentazione di decorare riccamente l'interno. La chiesa cristiana è spazio allegorico della spiritualità interiore: l'interno della chiesa è la casa del credente, il luogo in cui egli verrà sempre accolto e amato come un figlio, qualunque peccato abbia commesso.

Nel tempio greco invece lo spazio sacro vero e proprio – cioè il cuore del tempio – è e resta impenetrabile. Il dio respinge chi vuole venire troppo vicino. Per i Greci antichi il sacro, nella essenza più profonda del suo manifestarsi, tende al contempo a sottrarsi[94]. Le cerimonie si svolgono all'aperto, nella radura antistante il tempio. I fedeli sono deprivati dello spazio più intimo in cui abita il dio: il recesso sacro non è offerto alla vista né ad alcuno degli altri sensi percettivi. Il termine *àdyton*, costruito con l'α privativo, reca la traccia di questa privazione. Nondimeno il santuario è il punto di cesura dove è messa in opera la massima vicinanza con il divino, il punto dove la differenza e al contempo la coappartenenza di umano e divino è esibita in modo sommamente amplificato. Il santuario è il punto elevato dove dèi e esseri umani giungono nella massima prossimità e visibilità reciproca[95]. Dal punto di vista greco, il santuario mette in opera la differenza abissale fra essere umano, l'unico che ha il λόγος, e dio, il quale invece appartiene a un altro ordine di linguaggio. Come dice molto limpidamente il filosofo Eraclito,

---

94 Una lettura del sacro (ovvero dell'essere) come ciò che in quanto manifestantesi si ritrae è tema centrale del pensiero heideggeriano. Per un esempio in cui questo tema è declinato v. M. Heidegger, «Costruire abitare pensare», in *Saggi e discorsi*, cit., pp. 96-108, spec. a p. 99.

95 Una profonda riflessione su questa vicinanza fra dimensione dell'essere o del sacro da un lato ed essere umano dall'altro è tematizzata in M. Heidegger, «*Der Ursprung des Kunstwerkes*», in *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1950, tr. it. a cura di P. Chiodi, «L'origine dell'opera d'arte», in *Sentieri interrotti*, La nuova Italia, Firenze, 1968, pp. 3-69, dove, spec. alle pp. 34-35, la vicinanza fra sacro (ciò che Heidegger chiama φύσις o anche più semplicemente "terra") e mondo dell'uomo ("mondo") è descritta come una lotta, una intimità dove ciascuno dei lottanti cerca di rimanere se stesso. Ed è questa, secondo Heidegger la lotta accesa e attizzata dall'opera d'arte.

il quale aveva avuto la sorte di abitare nei pressi di uno dei più maestosi templi del mondo antico, l'*Artemision* di Efeso, il dio "né dice né nasconde, ma fa segno"[96], che ci può apparire comprensibile con maggiore profondità, alla luce di quanto visto sinora, se lo leggiamo direttamente in greco: "οὔτε λέγει, οὔτε κρύπτει, ἀλλὰ σημαίνει" ("*ùte leghei, ùte krýptei, allà semàinei*"), cioè nel rivolgersi all'uomo non si serve del λόγος (che rivela e vela, e fa apparire e cela ed è per questo anche che il dio Ermes protegge i ladri ed è truffaldino), ma dà soltanto cenni, segni: il dio allude, indica e si serve di alcunché di sensibile per realizzare questo rinvio ad altro, questo rimando che è proprio del segno. In altre parole, il λόγος non è il tratto distintivo del divino, ma è ciò che consente all'uomo di giungere in sua prossimità. Nell'interpretazione greca, a differenza di quanto accadrà nel periodo del Rinascimento, dove pure la riscoperta dei testi greci antichi accenderà l'entusiasmo di artisti e intellettuali per il mondo greco, l'essere umano parla un linguaggio diverso da tutto quanto può sperimentarsi al mondo. Il λόγος costituisce il tratto più proprio dell'essere umano e ciò che gli consente di arrivare sino al cospetto di dio per dire e celebrare il mistero di questa differenza.

Ma per cogliere meglio questo senso del sacro presso gli antichi Greci, possiamo riflettere che *àdyton* non è l'unica parola con cui in greco antico era chiamata la cella. Esistevano infatti anche altre denominazioni. Fra queste la più interessante ai fini del mio discorso è σηκὸς (*sekòs*), collegato al verbo σηκόω (*sekòo*), che significa: bilancio con un contrappeso, riequilibro il peso mediante un altro peso controbilanciando. Il σηκὸς è la cella in cui si raccoglie qualche gravezza, il peso del dio. Ma ancora più interessante è la radice

[96] Eraclito, *I frammenti e le testimonianze*, ed. it. a cura di C. Diano e G. Serra, Mondadori, Milano, 1993, fr. 120 (corrispondente al fr. 93 dell'edizione Diels-Kranz), p. 53, tr. mia. Invero il frammento di Eraclito in questione non dice direttamente "*il dio* non dice ..." ecc. bensì "il signore che ha l'oracolo in Delfi non dice..." ecc.; ma ai fini del mio discorso ritengo opportuno generalizzare questo "signore che ha l'oracolo in Delfi" semplicemente con "dio".

etimologia di σηκὸς: il termine viene fatto risalire al verbo σάττειν (*sàttein*), che significa colmare, riempire. La cella è lo spazio ricolmo della presenza del dio, del suo insostenibile peso. Il *naòs* dei templi antichi, come abbiamo accennato, è addirittura privo di tetto, la statua cultuale è esposta senza protezioni e direttamente a giorni soleggiati, ombra di nubi, rigida pioggia[97], transiti degli astri durante le notti serene. Un'idea più concreta di questo modo di concepire uno spazio sacro inaccessibile agli esseri umani ma in cui si raccoglie il divino possiamo farcela ancora se entriamo nel Pantheon romano in un giorno di pioggia fitta. Assisteremo allo spettacolo davvero sorprendente per noi, abituati ad automobili confortevoli e ampi ombrelli troppo ravvicinati sopra le nostre teste, di una colonna d'acqua che si rovescia all'interno del tempio dal cerchio che apre la sommità della cupola.

La cella del tempio greco è lo spazio che accoglie il peso del colmarsi del dio. È sottratto all'ingresso e alla vista. Forse si tratta di un peso eccessivo. Il sacro respinge l'uomo. Soltanto dall'esterno, dunque a una certa distanza dallo spazio del divino vero e proprio, è consentito percorrere tutto il perimetro del tempio, pensato tendenzialmente come un circolo. Inevitabile a questo punto che riecheggino nella mente le parole di Parmenide, il quale nelle sue riflessioni sull'essere all'inizio della filosofia occidentale insegnava il "solido cuore della Verità ben rotonda"[98].

Con il passare del tempo, peraltro, fu evidentemente ritenuto opportuno dotare l'*àdyton* di un tetto di copertura, probabilmente per garantire più a lungo la durata nel tempo dell'edificio sacro la quale sarebbe stata sicuramente compromessa dalle continue irruzioni degli agenti atmosferici.

16. La colonna.

---

[97] L'espressione è di Empedocle, che descrive l'essenza della pioggia contrapponendola alla terra: "... e la pioggia che è cupa e rigida in tutte le cose,/mentre dalla terra promana quanto è stabile e solido" (Empedocle, *Poema fisico e lustrale*, fr. 21, v. 5 secondo la ricostruzione a cura di C. Gavallotti, Mondadori, Milano, 1993, p. 32, tr. mia).
[98] Parmenide, *Sulla natura*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano, 1998, fr. 1, 29, p. 43.

Che cosa c'era all'interno dell'*àdyton*? Per quello che ne sappiamo, l'*àdyton* era lo spazio che ospitava la statua cultuale. Dal punto di vista architettonico, però, la cella presenta caratteristiche assai interessanti. In alcuni dei templi più antichi essa era attraversata per tutta la lunghezza da una fila di colonne poste al centro, che costringevano alla disposizione laterale del simulacro del dio. A che cosa servivano le colonne? La risposta, quasi banale, viene subito alla mente: esse indubbiamente avevano funzione di sostegno. Hegel nelle sue lezioni di estetica scriveva a tale proposito: "La colonna non ha altra determinazione che quella del sorreggere"[99]. Ma che cosa deve sorreggere la colonna? Il tetto della cella? Siamo sicuri che sia soltanto questo il compito della colonna? E all'esterno, che cosa deve mai sorreggere il peristilio? Che necessità c'è di prolungare la travatura del tetto e di farla poggiare all'esterno su tante colonne?

Ho appena ricordato che taluni fra i primi templi contengono nel punto mediano della cella e per tutta la sua lunghezza una fila di colonne: è il caso, per esempio, del tempio di Apollo a Termo (cfr. la pianta riprodotta *supra*, § 12), della "Basilica" di Paestum. L'evoluzione della tecnica costruttiva dell'interno della cella ha poi indotto gli architetti a scaricare il peso della copertura su due file di colonne, formando in tal modo una struttura simile a quella delle navate delle nostre chiese cristiane. Esempi di questo tipo sono assai numerosi: il tempio di Apollo a Corinto, di Athena Aphaia a Egina, nella cui immagine riprodotta qui di seguito possiamo distinguere le colonne dell'*àdyton* più esili e disposte su due livelli:

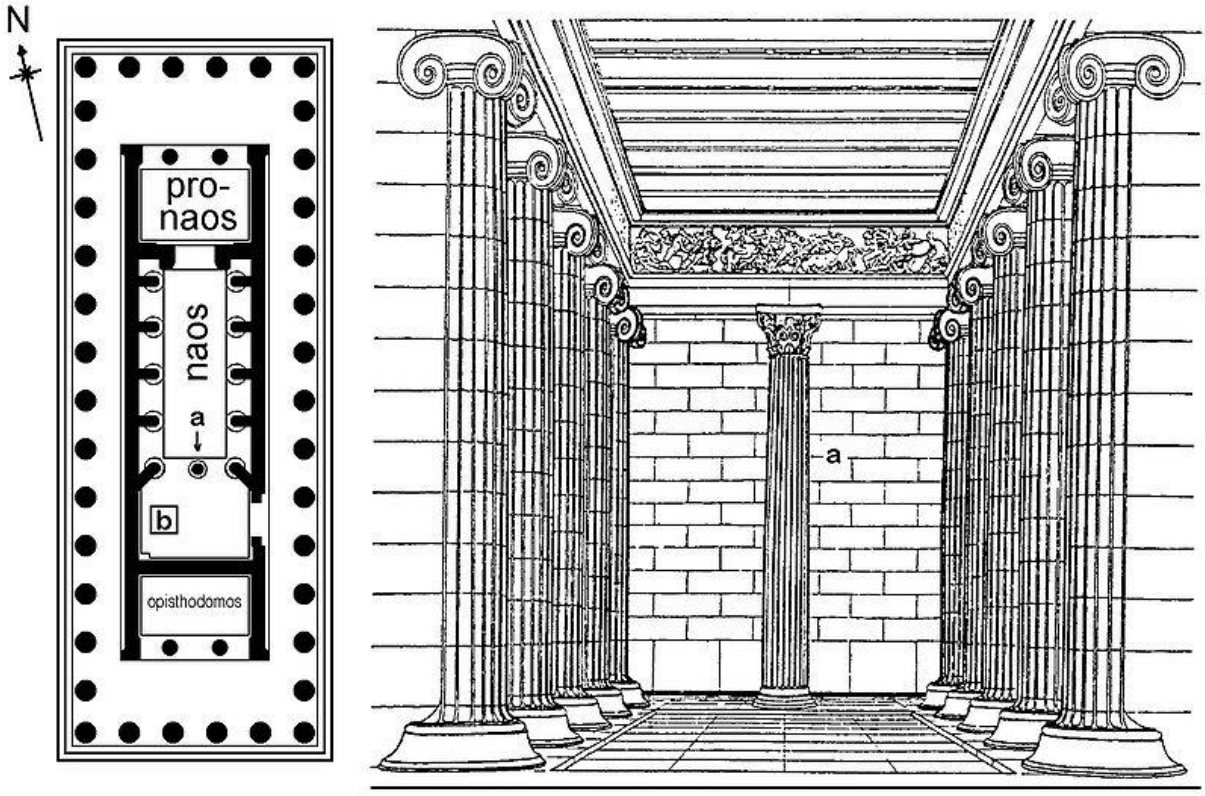
[99] G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., tomo 2, p. 747. Nelle pagine dedicate alla colonna, dopo averne delineato la funzione di sostegno, Hegel traccia una differenza rispetto al pilastro: a differenza di quest'ultimo, la colonna avrebbe struttura organica, cioè un inizio e una fine scanditi dal capitello e dal basamento (cfr. *ibidem*, p. 747 ss.).

[100].

Fra i templi posteriori all'età propriamente arcaica, questa tipologia costruttiva si riscontra per il tempio di Artemide a Sardi, quello di Era II (detto di Posidone) a Paestum, quello di Zeus a Olimpia. Certamente la distribuzione dello spazio interno in tre navate consentiva di disporre la statua del dio al centro della cella. La colonna, in funzione di sostegno, sembrerebbe – per dirla con Hegel – aver trovato all'interno del *naòs* la realizzazione del proprio concetto.

Ma la cosa strana è che subito dopo aver raggiunto questa sorta di soluzione equilibrata gli architetti greci tendono a relegare la colonna a margine, spingendola verso le pareti della cella, a volte fondendola con queste. La tendenza ad addossare le colonne alle pareti è evidente già nell'antico tempio di Era a Olimpia; essa raggiunge il suo compimento nel tempio di Apollo a Bassae (come si vede nell'immagine alla pagina seguente)

[100] Tempio di Atena Aphaia, Egina. Foto di Giuliana Scotto.



[101];

si ritrova anche nel tempio di Atena Alea a Tegea ricostruito da Scopas (circa 360-370 a. C.).

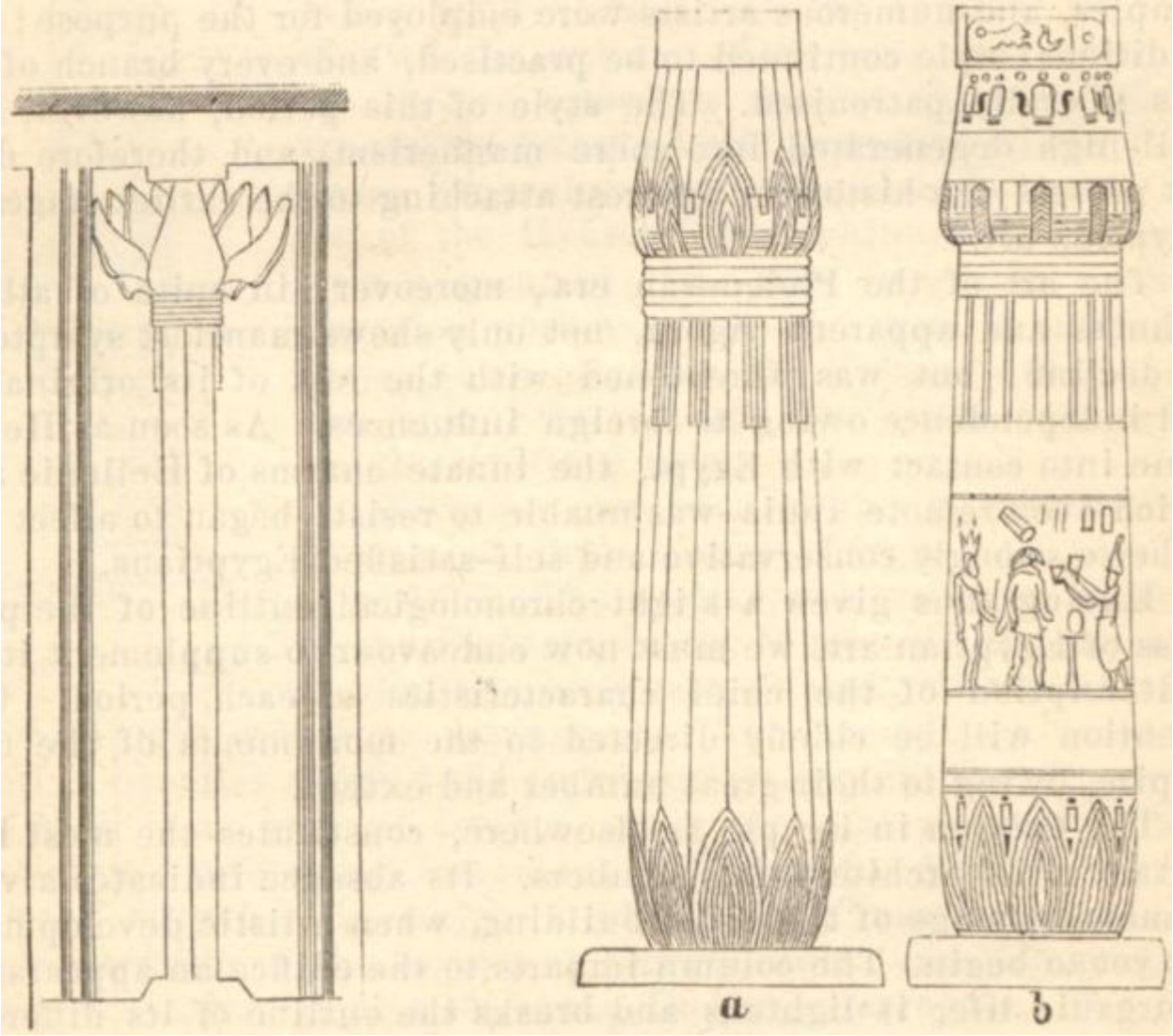
Guardando da una prospettiva storica, dunque, all'interno della cella templare la colonna in quanto sostegno assume un rilievo via via minore giungendo sino quasi a perdere la sua funzione statica per fondersi col muro perimetrale della cella, come accade a Bassae. A fronte di questa progressiva perdita di importanza della funzione di sostegno della colonna, il peristilio esterno invece persiste, per tutto lo sviluppo dell'architettura propriamente greca e non soltanto nei templi più antichi. Il peristilio è infatti mantenuto anche negli edifici templari costruiti alle soglie dell'ellenismo: lo ritroviamo a tanto a Bassae, quanto a Tegea, quanto a Marmarià. Perché gli architetti greci lungo i secoli ritennero di orientarsi eventualmente anche alla eliminazione

[101] Architetto Iktinos, *Tempio di Apollo a Bassae*, seconda metà del V secolo. Foto tratta dal sito https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Floor_plans_of_the_Temple_of_Apollo_Epicurius_at_Bassae#/media/File:Bassae.jpg.

delle colonne all'interno dell'*àdyton* ma non toccarono la peristasi all'esterno?

Mi sembra che a questa domanda possa rispondersi soltanto dopo aver esaminato i caratteri della colonna (in particolare dell'ordine dorico) mettendo per il momento da parte la funzione di sostegno ad essa attribuita.

Quale origine ha la colonna, che cosa ne costituisce il modello concettuale? Abbiamo visto che per gli egizi essa simboleggiava un albero. Da qui i capitelli riecheggianti corolle floreali, i fusti a fasci di papiro, come si vede dai disegni di seguito riprodotti:



[102].

[102] K. Baedeker, *Egypt, Handbook for Travellers*, pt.1 *Lower Egypt, with the Fayum and the peninsula of Sinai*, K. Baedeker, Leipsic, 1885, p. 164. Immagine tratta dal sito

Oppure una sorta di via di mezzo fra la colonna e il pilastro: per esempio le colonne dette "protodoriche", a otto o sedici lati, assomigliano per noi, abituati a lavorare con sofisticati mezzi meccanici, a travi di legno piallate e faccettate. Per lo più la colonna dorica viene fatta derivare da questi antecedenti egizi, o comunque dalla tradizione decorativa d'oriente. Il punto di raccordo sarebbe rappresentato dal capitello eolico con le sue volute paragonate dagli studiosi a stilizzazioni di forme vegetali:

[103].

Inoltre la testimonianza di Pausania il quale, recandosi al tempio di Hera a Olimpia, dichiara di aver visto una antica colonna lignea fra le più recenti in pietra [104], non fa dubitare che l'origine della colonna sia il legno e che essa simboleggi, alla maniera egizia, il tronco dell'albero.

Ora, il fatto che il materiale delle prime colonne sia stato il legno non significa di per sé che le colonne stesse valessero come simboli di alberi. Le raffigurazioni degli alberi che ritroviamo per esempio nelle decorazioni

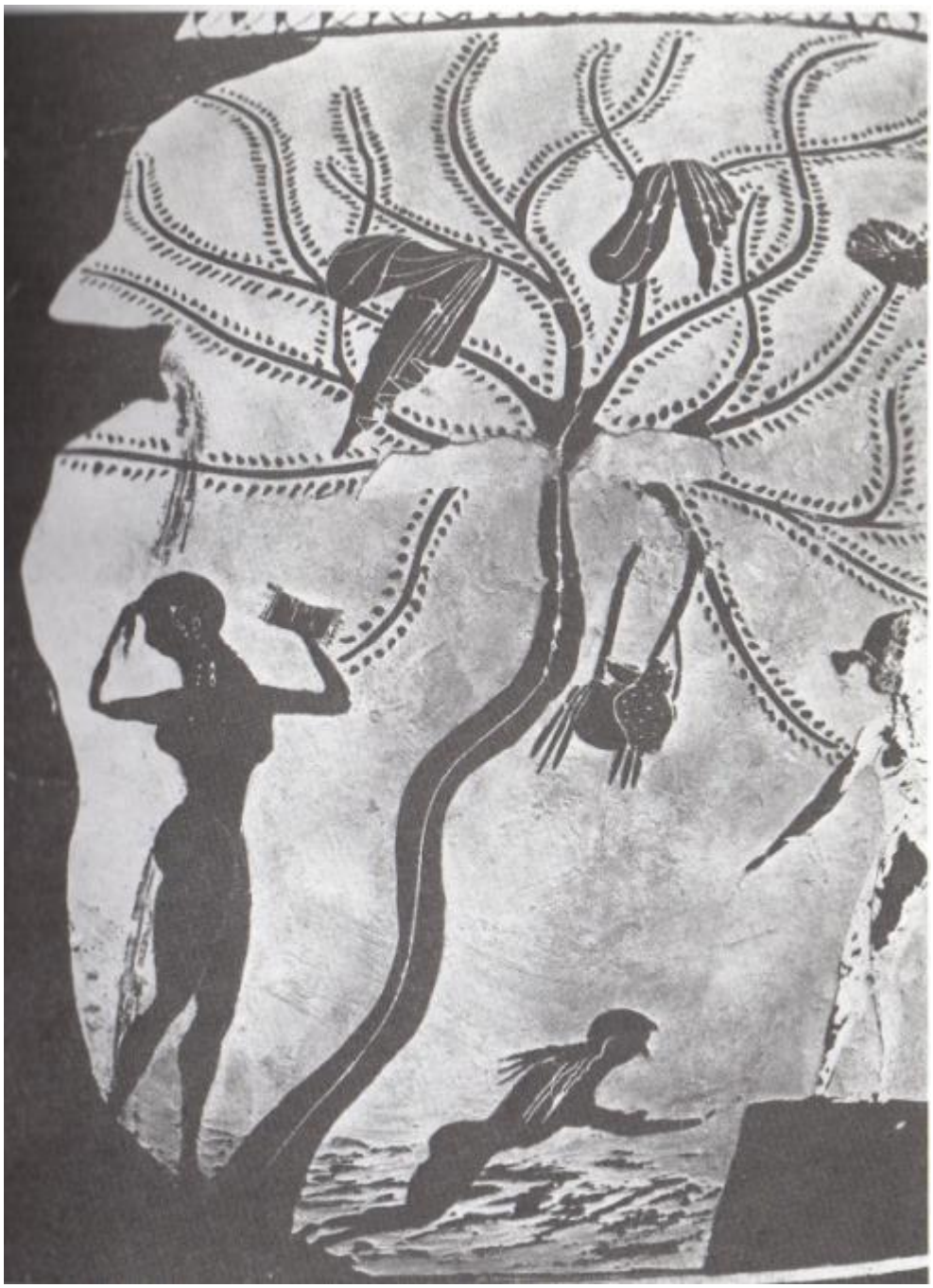
---

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Papyrus_Columns_%281885%29_-_TIMEA.jpg.

[103] Ordine eolico, due capitelli con volute vegetali provenienti dall'area della Turchia occidentale e che riprende motivi floreali originari fenici e della Siria, prima metà del VI secolo, Museo archeologico, Istanbul. Foto tratta da J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, *La Grecia arcaica*, cit., p. 173; ivi e alla a p. 174 alcuni tratti essenziali del cd. ordine eolico.

[104] Pausania, Ἑλλάδος περιήγησις, *Periegesi della Grecia*, Libro V, cap. 16, 1. Del Libro V dell'opera di Pausania in questione è disponibile una recente traduzione italiana a cura di G. Maddoli, V. Saladino, *Guida della Grecia. Libro V. L'Elide e Olimpia*, Mondadori, Milano, 1998.

vascolari tendono a evitare di rappresentare la rigidezza del fusto e dei rami. Vedasi per esempio questa scena di donne al bagno dipinta su di un'idria conservata nel Museo di Valle Giulia a Roma: [105].



Gli arbusti ivi dipinti sono flessuosi, si spandono come infiorescenze. Certo, potrebbe pur sempre sostenersi che per il modello delle colonne doriche non sono stati scelti fragili alberelli che non potevano trasmettere alcuna idea di imponenza, bensì soltanto gli alberi più possenti: una controprova della diretta somiglianza fra alberi e colonne doriche sarebbe costituita dal fatto che esse sono sempre rastremate verso l'alto. Ma gli alberi che conosciamo in natura terminano

[105] Pittore di Priamo, *Donne al bagno*, idria, particolare, 515 c.C., Museo nazionale di Valle Giulia, Roma. Immagine tratta da J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, *La Grecia arcaica*, cit., p. 307. Si noti la tecnica quasi impressionistica con cui il Pittore di Priamo ha reso l'incresparsi dell'acqua.

forse nella sommità con un capitello anche solo lontanamente paragonabile all'echino, cioè della parte più importante, distintiva, del capitello dell'ordine dorico? Gli alberi hanno un'ampia chioma, sorretta da fitte suddivisioni dei rami, non si chiudono con una forma liscia e compatta come quella che contraddistingue il capitello dorico. Ἐχῖνος (*echìnos*) significa fondamentalmente vaso, recipiente. La somiglianza del capitello dorico con la fiala o con la parte superiore di una *kylix* o di una larga coppa è talmente evidente che non sorprende che esso in greco si chiami proprio "vaso". Inoltre, benché i Greci avessero davanti agli occhi vari esempi di capitelli la cui forma poteva ricordare il mondo vegetale (come per esempio nel caso del capitello eolico), lo stile dorico sembra accantonare consapevolmente ogni riferimento a foglie, rami, frutti, per accogliere soltanto e rigorosamente la forma del vaso. Mi sembra degno di nota anzi il fatto che il tempio arcaico appaia contraddistinto da questo tipo di capitelli: alla forma architettonica del tesoro, per esempio, vengono applicate anche soluzioni più fantasiose, come accade per i capitelli del tesoro del Silaro a Paestum, ma per quanto riguarda il tempio greco dovranno passare molte generazioni prima che gli architetti decidano di abbandonare la soluzione dell'echino. E anche quando si diffonde la moda del capitello corinzio, che finisce col soppiantare per eleganza e raffinatezza quello dorico e fa concorrenza a quello ionico, non bisogna dimenticare che, secondo la nota leggenda della sua ideazione raccontata da Vitruvio, esso fu pensato come un vaso attorno al quale erano cresciute foglie di acanto[106]. Dunque, malgrado la decorazione più sontuosa mediante le foglie d'accanto, il nucleo di partenza è sempre concepito come "vaso".

E poi ancora: gli alberi più imponenti sono, è vero, rastremati verso l'alto, ma non necessariamente presentano nella loro forma naturale qualcosa come l'entasi, che costituisce un altro tratto caratteristico delle colonne doriche.

[106] Vitruvio attribuisce l'ideazione del capitello corinzio a Callimacos, il quale si sarebbe ispirato a un recipiente chiuso con una tavoletta deposto sulla tomba di una giovinetta di Corinto e intorno a cui sarebbe per caso cresciuto un acanto: v. *De architectura*, cit., Libro IV, 1, 9-10, ed. it. cit., p. 163.

Vero è che la funzione dell'entasi è stata spiegata considerando che le linee rette di molti templi greci, anche assai antichi, sono state forzate in correzioni e curvature che ne attenuano la secchezza, e ciò per evitare effetti sgradevoli alla vista. È questa d'altronde la funzione che lo stesso Vitruvio attribuisce all'entasi[107]. Ma è anche vero che già in età ellenistica, dove sicuramente il senso estetico si era fatto più fine e l'esigenza di eleganza si era ampiamente diffusa anche nell'edilizia privata, l'entasi incomincia a scomparire: si pensi per esempio al peristilio della casa detta di Cleopatra a Delo, le cui colonne non presentano il rigonfiamento tipico dell'architettura più antica. Se l'entasi aveva la funzione di correggere effetti ottici indesiderati, come mai il suo impiego tende a ridursi proprio nel momento storico in cui l'eleganza e la ricercatezza si affermano come mai prima di allora? È casuale che l'abbandono dell'entasi si verifichi contemporaneamente all'abbandono del senso del sacro che ha caratterizzato il periodo dell'ellenismo rispetto agli albori della civiltà greca?

Un altro elemento della colonna cui gli architetti del tempio greco sembrano dare precisa importanza è rappresentato dalle scanalature. Ho accennato alla tesi che le considera una evoluzione delle sfaccettature della colonna protodorica egizia. Gli architetti egizi effettivamente diedero a molti tipi delle loro colonne un aspetto vegetale. Quelle a fasci di steli di papiro assomigliano proprio a fasci di rami legati fra di loro. Lo sguardo dall'esterno coglie le forme dei piccoli semicerchi o archi di cerchio disposti in modo convesso che rappresentano naturalisticamente la parte di superficie visibile di rami di papiro a sezione perfettamente circolare raccolti insieme. Le scanalature delle colonne doriche hanno invece la forma opposta: la sezione della colonna appare merlettata da piccoli semicerchi o archi di cerchio a forma concava: appunto, dei canali. A che cosa servono questi canali? Perché i Greci dovettero considerarli per lungo periodo come indissolubilmente legati

[107] V. Vitruvio, *De architectura*, cit., Libro III, 3, 13, ed. it. cit., p. 141.

alla messa in opera del sacro? Se infatti osserviamo le pitture vascolari, vediamo per esempio che il tempio raffigurato sul Vaso François è riconoscibile in quanto tempio, fra l'altro, grazie alle scanalature delle colonne, che gli autori del vaso hanno scrupolosamente disegnato

[108].

In altri vasi su cui sono dipinte strutture architettoniche diverse dal tempio le colonne non sono scanalate, ma presentano eventualmente decorazioni diverse: v. la colonna senza scanalature della fontana dietro cui Achille si nasconde per spiare Troilo, la quale è sormontata da un capitello composto da tre rotoli concentrici sovrapposti e ha una unica decorazione verticale lungo il fusto simile al manto del serpente contro cui si scaglia la lancia dell'eroe omerico:

[108] Kleitias, *Vaso François*, intorno al 570 a.C., particolare, Museo archeologico, Firenze. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3d/Kleitias_e_vasaio_ergotimos%2C_cratere_fran%C3%A7ois%2C_570_ac_ca._nozze_di_peleo_e_teti_01.JPG.

[109].

Parimenti differiscono da quelle tipiche dei templi le colonne della fontana dove alcune donne attingono l'acqua[110]; addirittura, là dove le colonne compaiono a ornare una casa privata, come nella scena di corteo nuziale, esse hanno un effetto marezzato, probabilmente si allude alla materia con cui sono costruite (forse marmo pavonazzetto) o sono dipinte con motivi che, diversamente dalla scanalature, non seguono la linea verticale:

[109] Coppa laconica, *Achille spia Troilo nascosto dietro una fontana*, intorno al 560-550 a.C., Musée du Louvre, Parigi. Immagine tratta dal sito https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cup_Rider_Painter_Louvre_E669.jpg.
[110] Come nell'idria di provenienza ateniese intorno al 520, oggi al British Museum, Londra.

[111].

Insomma, almeno per un lungo periodo della storia dell'architettura, le scanalature sono proprie delle colonne destinate ai luoghi sacri; il loro utilizzo in altri contesti è saltuario e comunque non sistematico.

Al fine del nostro discorso non è inutile riportare un passo di Vitruvio in cui si parla della nascita del tempio dorico, da cui emerge, a mio avviso, la difficoltà di ricondurre le scanalature a una forma naturalistica. "In Acaia e Peloponneso regnava infatti Doro, figlio di un elleno e di una ninfa. Costui innalzò nell'antica città di Argo un tempio a Giunone, casualmente ispirato a questo stile; in seguito nelle città dell'Acaia se ne fecero altri dello stesso tipo benché ancora non esistesse un canone preciso delle relative proporzioni. E così fin dall'inizio nel tempio dorico la colonna rappresentò la proporzione, la solidità e l'eleganza del corpo virile. [...Gli abitanti della Ionia v]ollero poi costruire il tempio di Diana e nel tentativo di ricercare un nuovo genere, pur rispettando le stesse proporzioni e tenendo come unità di misura l'orma del piede, conferirono alle colonne

[111] Pittore di Amasis, *Lekythos con corteo nuziale*, 550 a.C., Metropolitan Museum, New York. Foto tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Terracotta_lekythos_%28oil_flask%29_MET_DT5502.jpg.

l'elasticità della figura femminile e stabilirono che per essere più slanciate dovessero avere un diametro equivalente a un ottavo dell'altezza. Alla base collocarono a mo' di calzare il toro, nel capitello ricavarono delle volute che simili a una capigliatura ondulata ricadessero sulla destra e sulla sinistra e con cimase e festoni ne ornarono la fronte, mentre lungo tutto il tronco le scanalature richiamavano il panneggio delle vesti femminili. Così ne vennero fuori due ordini di colonne, uno sobrio e virile senza ornamenti, di una bellezza semplice e spoglia, l'altro rispondente alla grazia e alle proporzioni femminili. I posteri poi, sviluppando e moltiplicando il loro gusto inteso a una maggiore finezza e eleganza, preferirono adottare dei canoni dalle proporzioni più snelle"[112].

Come si vede da questo passo, Vitruvio ritiene che la colonna ionica, con il suo capitello a volute, assomigli a una fanciulla vestita: le volute sono i capelli acconciati, le scanalature il panneggio dell'abito. Le colonne doriche invece simboleggerebbero il corpo virile, ma allora che c'entrano le scanalature, visto che i Greci solevano rappresentare la nudità maschile? Ora, è vero che le scanalature potrebbero essere state adottate copiandole dai templi della Ionia e adattate all'ordine dorico come elemento decorativo, ma la cosa più verosimile è che le colonne doriche *non* volessero raffigurare il corpo maschile. Forse volevano raffigurare la stilizzazione di esseri umani che sostengono un peso, ma non è riconoscibile se si tratti di uomini o donne. Forse si volevano raffigurare semplici ἄνθρωποι (*ànthropoi*), esseri umani *tout court*. D'altra parte, che la figura umana sia chiamata a svolgere il ruolo della colonna non è inconsueto nell'architettura greca: basti pensare alle cariatidi. Ma il fatto che esistessero colonne come le cariatidi induce a pensare che, se i Greci l'avessero ritenuto opportuno, non avrebbero esitato a circondare i loro templi di figure umane.

[112] Vitruvio, *De architectura*, Libro IV, 1, 6-7, ed. it. cit., pp. 159-161.

Insomma, ci troviamo di fronte a un bell'enigma. Rispetto alle considerazioni raccolte sin qui dagli studiosi, la colonna dorica sembra un albero, alla cui sommità è posto un vaso, lungo il cui fusto scorrono canali che però sono il panneggio di una veste femminile. L'arte greca viene sempre lodata per la sua ricerca di fedeltà naturalistica e per il suo speciale senso della coerenza organica. Se questo *pastiche* fosse il senso della colonna dorica, bisognerebbe riscrivere i manuali di storia dell'arte classica.

Non dobbiamo dimenticare poi che la colonna dorica deve avere un qualche legame con il sacro e quindi con la presenza del divino, se essa è stata per tanto tempo impiegata per il peristilio dei templi più significativi dell'arcaismo costantemente sino al perfezionamento di questa forma architettonica cui si assiste durante il classicismo.

Mi pare che per tentare di sciogliere questo rompicapo possiamo chiedere nuovamente aiuto alla filosofia greca. Come si manifesta il divino per la mentalità greca? Nonostante la semplicità della domanda, non è semplice formulare una risposta che, liberandosi dai pregiudizi derivanti dal nostro modo di concepire il sacro, ci consenta di vedere un nodo culturale che tiene insieme legami eventualmente molto differenti dalla nostra mentalità. Una risposta possibile, chiara e molto interessante, ci viene da Platone. Nel dialogo *Fedro*, riferito alla fase matura della sua vita, Platone descrive la mania divina. Si tratta di un esser fuori di sé, lontani dalle preoccupazioni umane proprio per il fatto di essere vicini al divino[113]. Analogamente a Parmenide, il fondamento del divino per Platone coincide con l'essere, con la verità. Nella mania il divino invade l'uomo. Ciò accade, dice Platone, nell'arte mantica, nell'ebbrezza del vino dono di Dioniso, nell'ispirazione che afferra il poeta, nell'esperienza dell'amore. Si tratta dei modi in cui l'uomo si avvicina al dio, o forse, piuttosto, il dio si impadronisce dell'uomo, lo manda fuori di sé, lo invasa. Lo fa diventare un vaso per accogliere il divino. Quando è presente

[113] Platone, Φαῖδρος, *Fedro*, 249c-d, ed. it. a cura di M. Tondelli, Mondadori, Milano, 1998, pp. 57-59.

nella vita dell'uomo, il divino la colma, la fa traboccare. La pienezza divina è l'esperienza fondamentale dell'essere e del sacro. Come una forza che si manifesta transitando per il nostro corpo, scorrendo attraverso in nostri limiti fisici. Per esempio ebbrezza che determina che il sangue scorra più velocemente nei vasi. Questo scorrere è poi in un altro dialogo platonico, il *Cratilo*, riconnesso ai nomi di tutto ciò di cui possiamo farci un'immagine: qualunque ente del mondo incontriamo e nominiamo, esso reca la traccia di questo movimento, questo incessante scorrere quale effetto del bene[114]. Nelle parole di Platone: "il bene, essendo velocissimo rispetto all'ente, non lascia star ferme le cose, né lascia che il movimento, raggiunto un compimento, si fermi e smetta di muoversi, ma se un qualche compimento tenti di ingenerarsi in esso, sempre lo scioglie e rende il moto incessante e immortale" [115].

Soltanto la verità, l'essere – di cui non è possibile farsi un'immagine perché non si tratta di un ente rappresentabile – non possiede questo legame con il movimento, perché l'essere è ciò che imprime il movimento[116].

Queste riflessioni di Platone mi sembrano davvero illuminanti per cercare di proporre una interpretazione coerente della architettura templare greca. Leggendo le parole di Platone, cogliamo infatti come questo tipo di problematiche fosse tema di discussione e di riflessione nella cultura greca antica. Il divino è in sé un peso troppo gravoso per l'uomo, per questo non è permesso ai non iniziati entrare nella cella del tempio. Le colonne doriche quale elemento essenziale dell'intera architettura templare così ci appaiono come la messa in opera di questo modo di intendere il divino. Esse sono collocate in prossimità del σεκός, la cella colma della presenza del dio, in modo da ricevere, come vasi, il traboccare del divino, in modo da essere

---

[114] Platone, Κρατύλος, *Cratilo*, 417c ss., ed. it. a cura di F. Aronadio, Laterza, Bari-Roma, 1996, p. 85.
[115] Platone, *Cratilo*, cit., 417c, pp. 85-86; tr. it. leggermente modificata.
[116] Platone, *Cratilo*, cit., 440b-c, ed. it. cit., p. 143: "[m]a se è sempre ciò che conosce, e ciò che è conosciuto, e il bello, e il buono, e ciascuna cosa di quelle che sono, queste cose che sono, di cui noi parliamo ora, non mi sembrano in nulla simili né alla corrente né al movimento".

colmate a loro volta. La pienezza del dio presente è visibile nel gonfiore delle colonne. Il riversarsi del divino in un ente lo mette in movimento, gli impone un fluire: ecco perché le scanalature, più di ogni altra cosa presente in natura, mi pare assomiglino a pioggia che cade in rivoli,

[117].

o a raggi di luce[118].

Un grande interprete moderno del mondo greco, il poeta tedesco Friedrich Hölderlin, in una delle sue composizioni ci avverte che noi esseri umani siamo vasi troppo fragili e solo di quando in quando possiamo tollerare

[117] Ictinos, Partenone, frontone est, 447-438 a.C., Atene, Acropoli. Foto di Giuliana Scotto.
[118] Un simile scorrere della luce suddivisa in raggi e raffigurati in maniera quanto mai simile alle scanalature delle colonne doriche si trova nei pannelli dorati, tipici dell'età barocca, con cui viene rappresentata la potenza irraggiante di Dio o dello Spirito santo: v. per esempio la soluzione di questo tipo adottata da Gian Lorenzo Bernini come sfondo per l'Estasi di Santa Teresa nella chiesa di Santa Maria della Vittoria a Roma e realizzata fra il 1647 e il 1652.

pienezza divina[119]. Le colonne poste tutt'intorno alla cella del tempio sembrano alludere a qualcosa di simile. L'uomo non può vivere né troppo vicino né lontano dal sacro. Non si tratta qui di affermare la fede in un qualche dio. Il sacro di cui possiamo fare esperienza se ci trasformiamo in vasi, è la verità, la bellezza, l'essere. L'uomo non può allontanare la verità, la bellezza, l'essere dalla propria vita, pena l'insensatezza. Le colonne doriche scanalate e colme del dio circondano il tempio perché proteggono il divino. Mostrano il rapporto con il sacro così come è stato pensato dagli antichi Greci.

Immaginiamo il cammino di chi saliva al santuario. Il cammino taglia l'altura a margine, non lascia scorgere direttamente il tempio, analogamente al cammino del λόγος, impervio e progressivamente spogliato di immagini. Poi, all'improvviso, come l'atto del νοεῖν (*noèin*) o del θεωρεῖν[120] quale meta verso cui si volge il pensiero, il santuario appare, in tutte le sue parti, ben rotondo, protetto da chi ha la capacità di farsi vaso e la forza di sopportare l'intollerabile peso del sacro. Dal suo antro inaccessibile, il dio si riversa all'esterno, irrora le colonne. Su queste scorrono canali o rivoli, così come agli enti che vengono al linguaggio dell'uomo viene impresso un movimento. Chi arriva in un santuario greco arcaico dopo questo cammino, vede il compito che gli spetta quale essere umano: quello di custodire il sacro, di ospitarlo e proteggerlo dentro alla propria vita.

---

[119] V. la settima strofa dell'elegia di F. Hölderlin *Brot und Wein*, in *Gedichte*, Insel, Frankfurt am Main, 1997, p. 289. Una eccellente traduzione di questa strofa collocata al culmine di una quanto mai penetrante riflessione sull'essenza della poesia può leggersi in M. Heidegger, «Hölderlin und das Wesen der Dichtung», in *Eläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1981, ed. it. a cura di L. Amoroso, «Hölderlin e l'essenza della poesia», in Id., *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano, 1988, pp. 39-58. La traduzione cui faccio riferimento si trova alle pp. 57-58.

[120] Non è possibile tracciare qui una differenza possibile fra *noèin* e *theorèin*, termini sui quali si confronta in sostanza l'intera storia della filosofia occidentale. Qui basti aver messo in luce la concretezza, la possibilità di sperimentare l'atto del pensare come possibilità di raggiungere un'essenza grazie all'architettura.

Un ultimo passo dal Fedro di Platone può forse costituire una spiegazione della ragione per la quale al tempio circondato da peristilio fu dato il nome di periptero, che letteralmente significa: "contornato da ali".

"Chi è iniziato recentemente e chi ha a lungo contemplato le visioni passate, quando vede un volto di aspetto divino, che imita bene la bellezza, o un bel corpo, per prima cosa ha un fremito e qualcuno dei timori passati si insinua in lui. Quindi, lo guarda e lo onora come un dio e, se non temesse di apparire completamente folle, offrirebbe sacrifici all'amato come a una statua sacra o a un dio. Poi, com'è naturale che avvenga dopo il fremito, alla vista di quello, un cambiamento e un calore insolito si impadroniscono di lui. Egli infatti, avendo ricevuto l'effluvio della bellezza attraverso gli occhi, si riscalda e così l'ala [dell'anima] viene irrorata. Per effetto di questo calore, si sciolgono le parti circostanti al germoglio che, indurite e chiuse da tempo, gli impedivano di crescere. Una volta che l'alimento ha preso ad affluire, la nervatura dell'ala si inturgidisce e comincia a spuntare dalla radice sotto tutta la superficie dell'anima, che infatti un tempo era tutta alata"[121].

[121] Platone, *Fedro*, 251a-c, ed. cit. pp. 61-63.

Parte II
Rinascimento

Sezione I
Rinascimento – Architettura

17. Aspetti razionali e irrazionali del Rinascimento e difficoltà di una delimitazione cronologica.

Dal punto di vista dell'evoluzione degli stili architettonici il periodo che chiude il Medioevo e arriva sino al tardo Cinquecento conosce una ricchezza di modulazioni che non è semplice riunire sotto un unico denominatore. La tradizione è solita scandire questa fase che copre un arco di quasi due secoli con denominazioni dagli incerti confini: il periodo fra inizio del XV secolo sino al 1530 (anno in cui Firenze, conquistata da Carlo V, perde la propria natura repubblicana), viene articolato in "Umanesimo" e "Rinascimento" ovvero in "primo Rinascimento" e "Rinascimento maturo" o "tardo"; mentre ai decenni durante i quali si svolge il Concilio di Trento (fra il 1545 e il 1563) a seguito del quale sono definite le linee fondamentali del cattolicesimo in veste di Controriforma, si dà il nome, ancora, di "tardo Rinascimento" o "Manierismo". Si tratta di delimitazioni non ben definite, dove i nomi si sovrappongono a coprire talora medesimi lustri o decenni, talaltra singoli settori di pratiche artistiche cronologicamente distanti e discontinue, lasciano intravedere la difficoltà di portare in luce un tratto unitario accomunante le opere dell'architettura prodotte in questo periodo.

Tale riflessione vale non soltanto per tentare di comprendere adeguatamente quando il Rinascimento sia effettivamente giunto a conclusione, ma ne tocca anche l'esordio. È infatti per molti aspetti difficile decretare in modo netto la cesura fra questa "rinascenza" e il Medioevo che la

precede[122], e per tale motivo si pone il problema di stabilire quali elementi di continuità leghino il Rinascimento ai grandi movimenti architettonici precedenti (sia il Romanico che il più vicino Gotico) e in quale modo e senso siano stati ripresi elementi architettonici tipici del mondo classico, vale a dire soprattutto greco e romano. A tale riguardo non è inoltre inutile ricordare che un settore di studi fioriti nell'ultimo quarto del XX secolo hanno revocato in dubbio che il carattere dell'architettura (e più in generale della cultura) del Rinascimento consista essenzialmente in un recupero del classicismo e dei valori di razionalità, proporzione e armonia, rilevando invece come, poco al di sotto di questi valori si agiti un consistente sostrato irrazionalistico, immaginifico, macchinico e tendente al "maraviglioso". Secondo questa corrente di studi sarebbe questo il terreno più autentico su cui si fonda la storia di questo lungo periodo sin dai suoi albori e pertanto il Manierismo ne rappresenterebbe lo stile espressivo più compiuto[123].

Ma alla luce di quanto abbiamo cercato di illustrare nella Prima parte di questo studio, nel valutare l'estetica rinascimentale e il senso del suo ritorno "all'antico" è ineludibile la questione di sapere in che cosa consistano i tratti essenziali dell'estetica antica, per comprendere quali elementi siano stati ripresi e quali tralasciati.

Come può intuirsi già da ora, data la difficoltà stessa incontrata nel definire i tratti estetici degli edifici greci e dato il modo del tutto originale con cui essi si distaccano dalle opere costruttive degli altri popoli antichi affacciantisi sul Mediterraneo, nell'esame delle opere del Rinascimento la eventuale ripresa dell'antico sarà da intendersi piuttosto come ripresa

---

[122] Alcuni autori infatti sottolineano la grande distanza che contrassegnerebbe il Rinascimento rispetto al Medioevo (per es. J. Burckhardt, *Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, 2. edizione rivista, Seemann, Leipzig, 1869, tr. it. a cura di R. Moscati, *la civiltà del rinascimento in Italia*, Newton Compton, Roma, 1974, *passim* e spec. p. 156 ss.), mentre altri hanno piuttosto messo in luce elementi di continuità fra le due epoche (per es. K. Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus. Zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst*, Berlin, 1918).

[123] E. Battisti, *L'antirinascimento* (1962), Aragno, Torino, 2005.

dell'eredità romana che non direttamente greca. Nel Rinascimento gli elementi razionalistici e ispirati a un rispetto delle proporzioni naturalistiche sembrano rileggere le opere del periodo classico in un senso del tutto originale che è estremamente riduttivo ridurre a un semplice riutilizzo di forme geometriche basilari "alla maniera degli antichi". Inoltre occorre tener conto che il permanere di elementi irrazionalistici lungo tutta la cultura rinascimentale determina la necessità di valutare questa fase artistica anche alla luce dei valori propri della modernità.

18. Ipotesi di una comunanza di linguaggio fra Dio, uomo e natura.

Sotto un certo profilo è indubbio che anche l'architettura rinascimentale costituisca un prodotto della modernità per certi versi opposto all'antico. È stato osservato in modo molto penetrante che a partire dalla fase declinante del mondo antico le correnti di irrazionalismo, di dismisura, di ὕβρις (*hýbris*) riflettentisi nell'arte come una resa imperfetta delle proporzioni, e su cui il classicismo, nella sua essenza più specifica, aveva esercitato il freno della forma, tenderanno a dilagare e l'arte tenderà a farsi espressiva, a dar voce a emozioni distoniche, come la paura o il dolore[124]. In particolare la stele del guerriero Caius Septimus, qui a fianco riprodotta, è stata considerata esemplificativa di

[124] R. Bianchi Bandinelli, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, cit., p. 342.

questo orientamento inquieto che non abbandonerà più tutta la cultura europea dal tardo impero romano sino ai giorni nostri[125].

Con uno sguardo retrospettivo può in effetti affermarsi con fondamento che questo filone distonico e disarmonico trova espressione in variegati elementi di irrazionalismo, fasto e decorativismo rintracciabili lungo l'intero corso dei duemila anni di sviluppo delle arti a partire dal Cristianesimo. La stessa vicenda di rottura della forma che ha investito tutte le arti dalla fine dell'Ottocento e soprattutto nel Novecento può leggersi lungo un filo di continuità in tal senso, vale a dire come un segno del permanere di questo terreno inquieto e del suo divenire la strada principale lungo la quale si muove la storia dell'evoluzione artistica del nostro tempo.

Ma proprio tenendo conto che questo fondo antirazionalistico non viene mai propriamente meno nella storia della cultura europea almeno dal momento in cui essa si è imbevuta di cultura cristiana, appare forse con maggior evidenza lo scarto, rispetto a questo *humus*, rappresentato dalla riflessione teorica e dalla pratica costruttiva degli architetti rinascimentali. A dispetto dei filoni meno limpidi e più bui che pure costituivano l'eredità maturata nel corso del Medioevo, gli architetti del Rinascimento (sin dall'inizio del Quattrocento) avviano una sperimentazione architettonica ispirata a una idea fondamentale, posta come ipotesi e grimaldello per tracciare segni durevoli nel mondo. Questa idea fondamentale è che le forme geometriche e la scienza matematica che abitano nella mente umana trovino una corrispondenza tanto nella mente di Dio quanto e soprattutto nel mondo fisico naturale cui siamo consegnati.

---

[125] Cfr. R. Bianchi Bandinelli, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, cit., p. 342. Foto tratta da *loc. ult. cit.*, *ibidem*. Dalle informazioni in Bianchi Bandinelli la stele dovrebbe trovarsi presso il Museo Nazionale di Budapest. Invero una ricerca sul sito del Museo in questione, dove è possibile verificare le opere presenti, non ha consentito di confermare questo dato. Su questa stele v. più recentemente M.A. Tolazzi, *L'Arte Svelata, Volume Primo. Arte Antica*, Robertson, Tarcento (UD), 2015, p. 339, secondo cui la stele sarebbe custodita a Roma presso il Museo della Civiltà Romana. Sinora non è stato possibile riscontrare la fondatezza di quest'affermazione (che non trova conferma sull'elenco elettronico del Museo) data l'attuale chiusura al pubblico di questa sede espositiva.

In altre parole, pur nella varietà delle formulazioni concrete, gli architetti del Rinascimento sono sorretti dall'idea che una identità di linguaggio accomuni le forme della mente dell'uomo, la mente di Dio e il modo in cui si manifesta la natura. La natura in particolare parla un linguaggio armonioso, che può trovare espressione in rapporti numerici, nella traduzione in leggi geometriche e matematiche delle regolarità fenomeniche della natura. L'osservazione dei fenomeni naturali e la possibilità della loro traduzione in termini numerici mostrano il fondamento razionale che accomuna uomo e mondo sotto l'egida dello stesso creatore, cioè Dio concepito non in quanto misericordia, né passione, né dolore del mondo, ma come *logos*, qui inteso non nel suo significato originario – tuttora assai difficile a tradursi in una sola parola – conforme a come lo intesero gli antichi Greci, ma piuttosto, a partire dalla connessione fra Dio e logos espressamente posta all'inizio del Vangelo di Giovanni[126], quale principio razionale, proporzionale e armonico che fonda e anima parimenti essere umano e mondo. Fondandosi sul logos, può dirsi in termini più vicini alla nostra esperienza che nel Rinascimento viene postulata un'identità di linguaggio fra Dio, uomo e mondo naturale, e questo linguaggio è quello della matematica e della geometria.

Alla luce di questo fondamento posto come un'ipotesi, ciò che, al di là della diversità degli stili e delle opere realizzate accomuna gli architetti rinascimentali è che essi cercano di tradurre in opera umana/spazio abitabile il linguaggio della natura pensato – come razionale, comprensibile, come spazio essenzialmente accogliente, dove si esibisce l'integrazione e la coappartenenza fra esterno e interno, fra anima e mondo.

Se questo tratto costituisce, almeno a mio avviso, quello più specifico della cultura rinascimentale, può immediatamente cogliersi la profonda divergenza rispetto all'antico, soprattutto intendendo l'antico nella sua

[126] Come noto, l'attacco del Vangelo di Giovanni (1,1) recita: "[i]n principio era il logos, e il logos era presso Dio e il logos era Dio" (ovvero, nell'originale greco, "Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος").

formulazione più pura, ovvero l'esperienza dell'architettura greca. L'estetica classica greca aveva esibito la lotta, il conflitto, il punto di frattura e il diverso linguaggio che istituiscono una contesa inconciliabile fra uomo e natura: la natura parla mediante segni (σήματα, cioè *sèmata*), suoni (φωνή, ovvero *foné*), figure (μῦθοι, cioè parole che producono immagini, rappresentazioni)[127] che si approssimano alle forme perfette della mente umana; essa non parla il linguaggio che contraddistingue l'uomo. L'uomo ha in sé tutti i linguaggi della natura: la voce, i segni, le figure; ma oltre a tutti questi "linguaggi", l'uomo (e soltanto l'uomo) ha il λόγος. L'architettura templare greca mette in opera questo conflitto, questa contesa irrisolta. Nel Rinascimento invece vi è la fiducia che la natura parli il medesimo logos che contraddistingue l'essere umano in quanto tale. Per questo motivo non soltanto l'architettura ma anche la pittura di questo periodo storico reca la traccia della fiducia di questa osmosi, di questa continuità, e di questa reciproca comprensibilità fra uomo e mondo.

19. Il tentativo di tradurre in opere architettoniche i rapporti razionali esistenti in natura.

Chiarito questo fondamento, va ammesso peraltro che sicuramente non è possibile ricondurre le architetture rinascimentali a un solo stile né a un unico canone estetico: ciò non solo perché permangono forti elementi di continuità con il vicino Medioevo e con il successivo Manierismo e Barocco, ma anche e soprattutto perché il ricco sostrato irrazionalistico caratterizzante anche il Rinascimento in quanto movimento moderno non rinuncia a trasfondersi talora, anche in campo architettonico, in forme artistiche drammatiche, fortemente espressive.

Tuttavia dall'altro lato, rispetto a questo sfondo – che, come accennato, mi sembra ineliminabile e costantemente rintracciabile dallo spegnersi del

[127] *Cfr. supra*, Parte I, § 11.

mondo romano sin dentro alla nostra contemporaneità – si staglia, riconoscibile, già dai primi decenni del Quattrocento, l'intento di formulare l'architettura nel linguaggio della ragione che, nella mente di Dio, accomuna le sue due contrapposte creature, cioè l'uomo e la natura. Lo sforzo teorico degli architetti rinascimentali di tradurre in opera umana spaziale i divini rapporti matematici, geometrici e armonici riscontrabili in natura non ha eguali nel corso della storia della modernità.

Esso costituisce un tentativo unico, tanto che esso è destinato a inabissarsi allorché la fiducia nella comprensibilità del mondo naturale comincia a incrinarsi e la continuità di linguaggio presupposta fra uomo e natura subisce una frattura.

Ma in questa unicità della sperimentazione rinascimentale consiste il suo esser preziosa. La nostra epoca contemporanea poggia sulla consapevolezza che il mondo con tutta probabilità non parla il λόγος umano e per questo motivo l'uomo è essenzialmente spaesato, non esattamente a casa propria nel mondo, anzi propriamente brancola nel mistero più fitto. Nonostante il progresso della ricerca scientifica, l'essenza della natura, il suo perché e la sua misurabilità continuano a sfuggirci, la natura si sottrae agli strumenti della mente umana e dato che l'essere umano comunque è un ente immerso nel mondo naturale e in ultima analisi è destinato a ritornarvi e a esservi riassorbito mediante la decomposizione del corpo, questa insondabilità della natura sembra aver fatto irruzione nella stessa interiorità umana, sembra aver cancellato il valore della razionalità come linguaggio (o meglio: aspetto del λόγος) che non ha luogo nel mondo.

L'importanza della sperimentazione che si tenta lungo il Rinascimento attinge proprio a questa scommessa: fiducia e valore riposti nello strumento più perfetto, la mente umana e la sua capacità conoscitiva, e la verifica di come i contenuti di questo strumento alberghino nel mondo esterno. Alla luce di questa riflessione, forse non sorprende che sia proprio l'architettura

(insieme alla pittura, ma per questa valgono anche riflessioni ulteriori) l'arte che più di tutte si trova ad essere investite di questo compito.

Dall'altro lato però occorre tener presente che la ricchezza di tipologie di edifici realizzati o progettati in questo lungo periodo affonda le proprie radici in una realtà estremamente complessa: anche se il Rinascimento innova profondamente la storia architettonica innestandovi il suo postulato inedito, esso costituisce pur sempre una fase storica che si misura con spazi – le città in continua espansione – che in effetti sono il prodotto della stratificazione di tanti secoli di storia.

L'architettura rinascimentale mostra dunque questa esigenza di sperimentazione ispirata dalla fiducia nel logos dell'uomo. L'emergere di questa esigenza è collegato anche a una attenzione al mondo sensibile più intensa e ben più appassionata rispetto a quanto non si fosse tentato nel corso del Medioevo. Anzi, sin dall'inizio del Quattrocento specialmente in Italia è possibile isolare alcuni caratteri rivelatori di questo mutamento di concezione del mondo rispetto a quella medievale. Tale mutamento evidentemente non è frutto di casualità ma è legato ai profondi cambiamenti culturali, politici e sociali che attraversano l'Italia nel passaggio dalla fine del Trecento all'inizio del Quattrocento e che, riflettendosi anche in architettura, contribuiscono a un suo profondo rinnovamento. Questi mutamenti profondi ruotano attorno alle questioni centrali che smuovono la vita umana e configurano di volta in volta in modo diverso le singole epoche storiche:

- il rapporto col divino;
- il rapporto con il potere;
- il rapporto con gli altri esseri umani.

Alla modifica di queste tre fattori fa dunque riscontro un nuovo modo di costruire, rispettivamente, gli edifici sacri, gli edifici che esprimono un potere politico e/o economico e la concezione della città, determinando tre direttrici

le quali, pur partendo da una radice comune e talora intersecandosi, si dipaneranno in maniera autonoma arrivando, nella fase tarda del Cinquecento, persino a divergere nei motivi ispiratori.

20. L'architettura rinascimentale e il suo rapporto col divino.

Di queste tre variabili il rapporto col divino costituisce forse il motore più profondo e pervasivo giacché la sua modifica richiede un ripensamento complessivo del fondamento dell'uomo nel mondo e, al contempo, un confronto con quanto il Medioevo aveva sostanzialmente accantonato, la dimensione sensibile dell'esistenza. Dato che nel corso del Medioevo era stata proprio l'esperienza religiosa cristiana a tener lontana l'attenzione al mondo sensibile, il recupero del versante sensibile dell'esistenza trova un punto d'appoggio nella grande esperienza del passato precristiano, dunque essenzialmente nel paganesimo[128]. Nel periodo del Rinascimento l'eredità pagana è pertanto attinta possibilmente senza il filtro dell'esperienza religiosa cristiana, quasi compiendo un salto a ritroso che cerca, se non di prendere le distanze dall'esperienza medievale e dalla sua spiritualità, quanto meno di riformularla alla luce di una rinnovata riflessione sulla comunanza di linguaggio che lega natura e essere umano in quanto creature di Dio. Esemplificativo di questa mutata sensibilità dal Medioevo al Rinascimento può essere il confronto fra due disegni: il primo, di età medievale, il secondo di età rinascimentale.

Il primo è tratto dal *Liber divinorum operum* di Ildegard von Bingen (1098-1179), mostra l'uomo all'interno di un cerchio che in realtà è un angelo fiammeggiante il quale a sua volta è inscritto in un quadrato dal quale spicca il volto di Dio. In questa rappresentazione dell'ordine divino in cui è inserito l'uomo possono notarsi le linee incerte, irregolari, simili a quelle imperfette

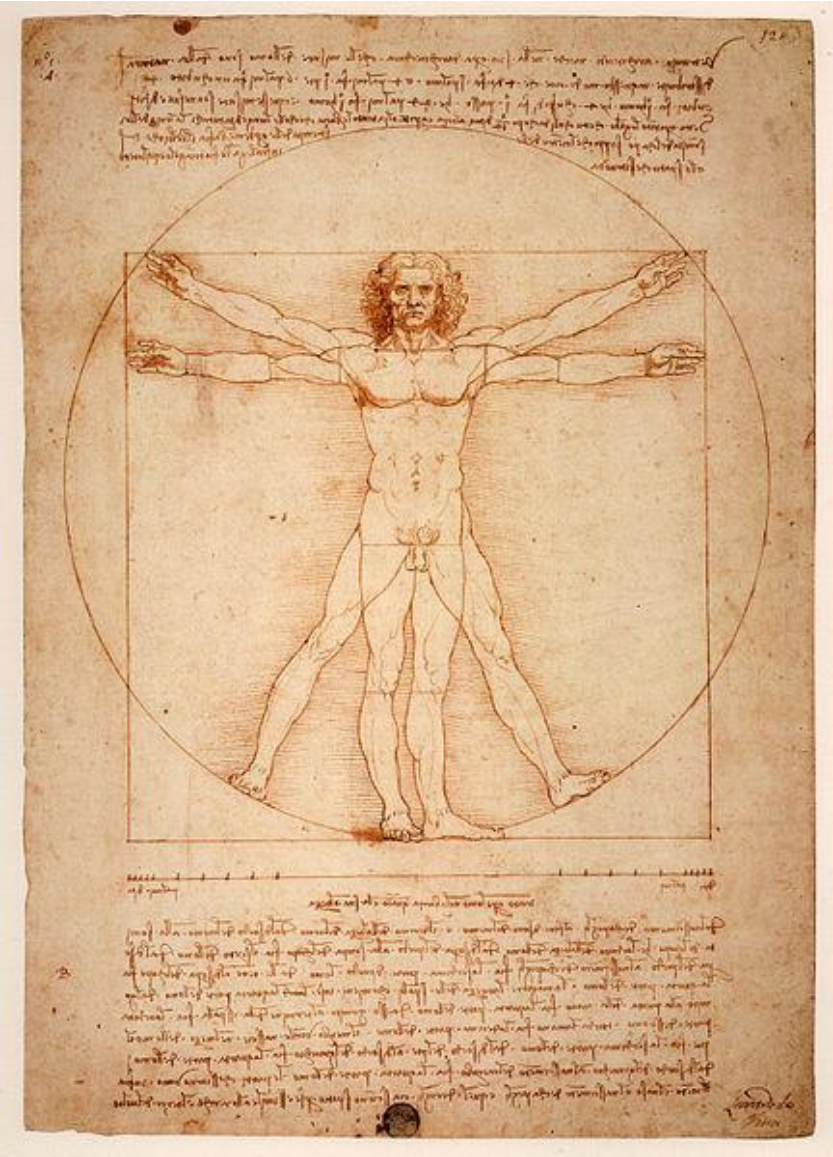
[128] Su questa tematica vedasi J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance, Humanism and Art*, Princeton University Press, New York, 1995[9].

del mondo sensibile totalmente pervaso da Dio, da cima a fondo: la figura umana è a sua volta attraversata da linee di forza che promanano dai margini del circolo angelico e lo penetrano da ogni parte. L'ordine del mondo trova qui il suo compiuto principio in Dio quale causa prima, di per sé infondata, che tesse tutto il reale e imbriglia l'essere umano fin nelle più intime fibre. In basso a sinistra la figurina di Ildegarda seduta con il libro aperto sul leggio guarda l'ordine cosmico così descritto: lo ammira e ne fa tesoro per ricordarsene e conformarsi ad esso nella vita di tutti i giorni. Il *verbum* divino (logos) dà ordine al mondo, ma l'uomo è fallace, troppo fragile per adeguarvisi in maniera costante da solo senza il sostegno di Dio. Dio è la sede e il motore del logos che arriva come spinta propulsiva, energia vitale e grazia salvifica sin nelle più piccole propaggini del mondo, intessendone le ragioni ultime, ma l'uomo deve in qualche modo rispondere alla parola divina e questa risposta non è né garantita né scontata; la modalità in cui essa si verifica concretamente è propria della fragile storia terrena di ciascuno. [129].

[129] Il manoscritto di Ildegard von Bingen, *Liber divinorum operum* è conservato nella Biblioteca statale di Lucca. Di recente è stata edita una traduzione italiana a cura di M. Cristiani, M. Pereira, *Il libro delle opere divine*, Mondadori, Milano, 2014. L'immagine riprodotta nel testo è tratta dal sito: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hildegard_von_Bingen_Liber_Divinorum_Operum.jpg.

Anche il secondo disegno, il celebre *Uomo Vitruviano* di Leonardo da Vinci (1452-1519), raffigura l'uomo inscritto in un cerchio e posto all'interno di un quadrato, ma qui mancano figure soprannaturali: non c'è Dio, non c'è l'angelo e neanche il piccolo essere umano che guarda e apprende docilmente dall'ordine del cosmo. L'unica altra entità presente oltre alla figura umana e alle figure geometriche che costituiscono il disegno è la scrittura, prodotto umano veicolo del pensiero capace – in qualche modo diremmo miracolosamente, vista la nostra natura finita e mortale – di valicare i limiti dello spazio e del tempo[130]. L'uomo ivi rappresentato è fulcro del disegno e al contempo motore propulsore di una forza che sembra dispiegarsi in una pluralità di possibilità. Le linee delle figure geometriche non sono affatto incerte ma sono taglienti, precise, perfette, di una perfezione che noi esseri umani possiamo riconoscere e apprezzare e volgere a fini creativi dato che esse albergano nella nostra mente. Nel disegno leonardesco esse sono lo spazio in cui l'uomo è immerso: il mondo è dunque concepito come spazio che può essere scandagliato, misurato e conosciuto mediante gli strumenti razionali umani perché una identità di linguaggio (nel senso del logos, inteso dunque non come λόγος, cioè tratto che identifica esclusivamente l'uomo e non la natura, conformemente alla concezione greca antica) accomuna uomo e mondo. È inoltre interessante che qui l'uomo appaia come duplicato nel suo dispiegarsi nello spazio: un tema che dovremo riprendere quando affronteremo la questione dei motivi del declino di questa stagione.

[130] In particolare i due testi che incorniciano la parte superiore e inferiore del disegno sono ispirati a un passo del *De architectura* di Vitruvio (fine del I secolo a.C.), il quale aveva costituito fonte di ispirazione per una riformulazione del pensiero architettonico rinascimentale. Dunque l'*Uomo vitruviano* di Leonardo è espressamente collegato alla tematica architettonica, cioè al rapporto fra uomo e spazio, e su un piano produttivo, al modo in cui l'uomo fonda e organizza lo spazio.



[131].

Secondo questo disegno dunque, l'essere umano è armonicamente immerso in uno spazio che può essere espresso in termini geometrici e matematici.

Richiamandosi alle considerazioni di Vitruvio[132], Leonardo osserva come lo stesso corpo umano sia campo di attuazione di leggi proporzionali universali traducibili in rapporti che possono essere formulati mediante numeri[133].

---

[131] Il disegno dell'*Uomo Vitruviano* di Leonardo (di incerta datazione) è conservato nella Galleria dell'Accademia di Venezia. L'immagine qui riprodotta è tratta dal sito: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Uomo_Vitruviano.jpg.

[132] E infatti Vitruvio a suggerire, nella raffigurazione delle proporzioni del corpo umano, di inscrivere la figura umana in un cerchio e in un quadrato (*De Architectura*, Libro III, ed. it. cit., p. 127) ed è interessante che la sua riflessione sulle proporzioni umane si sviluppi a partire dalla riflessione sulle proporzioni del tempio, a conferma della connessione profonda che il corpo umano intrattiene con le opere dell'architettura. È per questo che Vitruvio – nella sua prospettiva romana, in realtà ben distante da quella greca che pure egli si trova a descrivere e a commentare – considera il termine "proporzione" equivalente al greco "analogia", cosa che avrebbe sconcertato un greco antico... In greco antico infatti proporzione si dice λόγος, e analogia significa che in enti diversi e fra loro staccati è distribuito (appunto ἀνὰ - ovvero *anà* - con significato distributivo) il medesimo λόγος.

[133] Come osservato da E. Panofksy, «Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung», in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XIV (1921), pp. 188-219, ripubblicato in *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, 1955, tr. it. a cura di R. Federici, «La storia della teoria delle proporzioni del corpo umano come riflesso della storia degli stili», in Id., *Il significato delle arti visive*, Einaudi, 1962, pp. 59-106, in realtà tutti gli stili rappresentativi (egizio, greco antico, medievale e rinascimentale sono

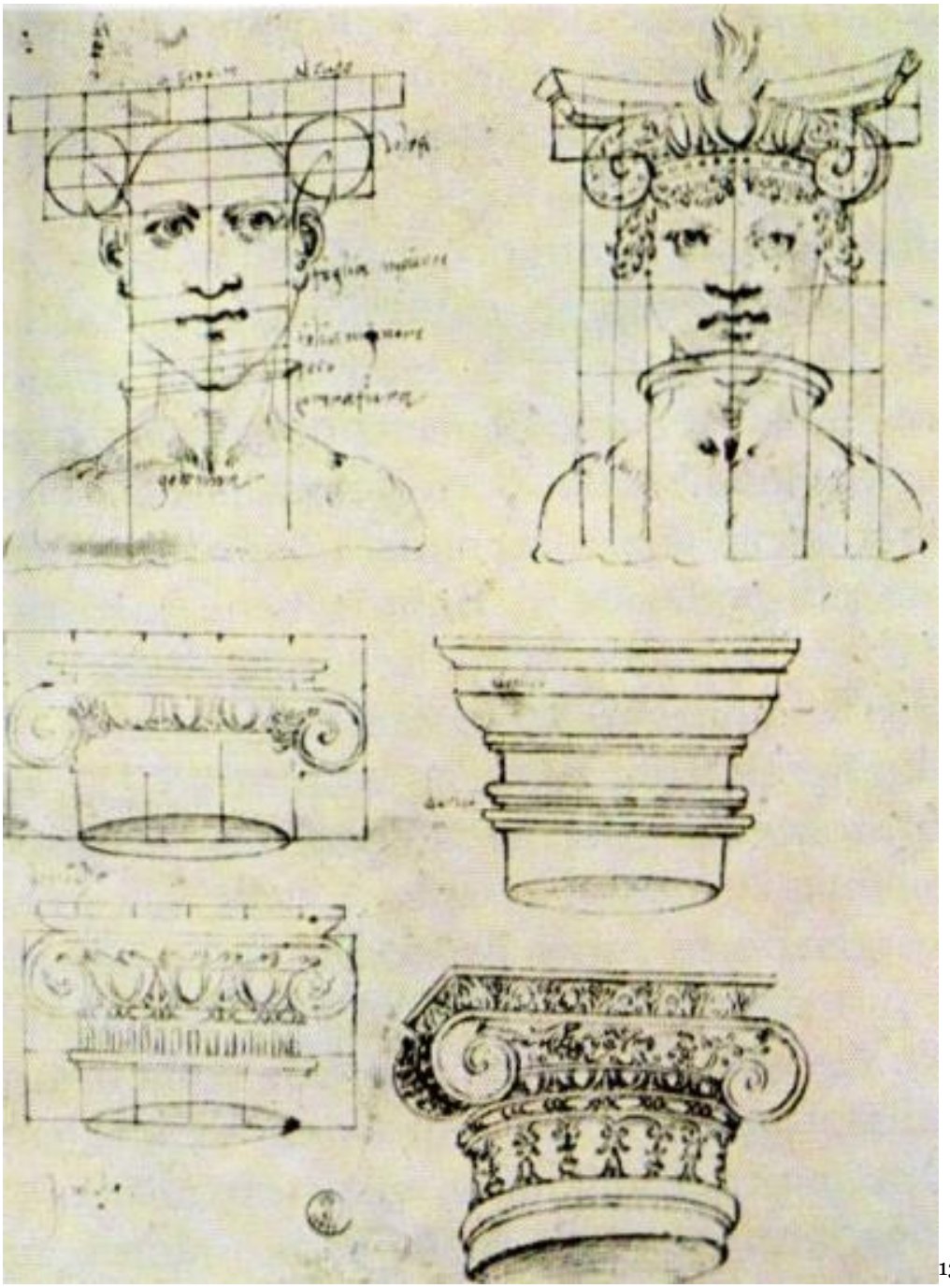
Nella meditazione degli sperimentatori del periodo rinascimentale questi rapporti matematici che consentono di misurare la realtà fisica, (cioè sia del corpo umano, sia della natura in cui esso è immerso), sono i medesimi che l'uomo può utilizzare con il suo gesto creativo e fondativo. Durante il Rinascimento la creatività umana come produzione di qualcosa che prima non c'era e che si differenzia da tutto ciò che può prodursi in modo naturale[134] si manifesta in primo luogo nella possibilità della progettazione di edifici come atto che incide e trae alla luce la natura profondamente razionale dello spazio. Gli studi di questo periodo mostrano come i rapporti matematici in cui possono esprimersi le proporzioni umane siano proprio le medesime riscontrabili in elementi architettonici fondamentali, come piante di edifici, capitelli e colonne: gli studi di Fra' Giocondo sono assai significativi in tal senso. Come si vede dall'immagine che segue, è postulata una identità di

---

quelli su cui egli si sofferma specificamente) hanno formulato regole per la rappresentazione proporzionata del corpo umano. Ma a mio avviso ciò che peraltro diversifica il Rinascimento dalle precedenti sperimentazioni e codificazioni è che non soltanto le proporzioni del corpo umano sono meglio definite e precisate grazie a metodi matematici, ma nella rappresentazione delle figure umane si tiene anche conto del rapporto con lo spazio in cui esse sono inserite, e che pure è rappresentato in base ai medesimi criteri proporzionali, geometrici e matematici.

[134] Di questo gesto creativo/produttivo umano i Greci osservavano che esso, in quanto τέχνη (*tèchne*), costituiva un passaggio dal non essere all'essere: cfr. in tal senso Platone, *Simposio*, 205b-c: "per qualsiasi cosa che proceda da ciò che non è a ciò che è, senza dubbio la causa di questo processo è sempre una creazione [ποίησις]; di conseguenza, sia le produzioni che rientrano in tutte le arti [τέχναι] sono creazioni, sia che i loro artefici sono tutti creatori" (ed. it. cit.v p. 72). Nel nostro tempo tale riflessione è fatta propria e chiarita nelle sue conseguenze da M. Heidegger, «La questione della tecnica», cit., pp. 8-9.

proporzioni fra il volto umano e il capitello di una colonna[135].



[136].

[135] In realtà, come abbiamo accennato sopra, è lo stesso Vitruvio a suggerire che il capitello della colonna costituirebbe la stilizzazione della testa umana; abbiamo visto come però questa formulazione tradisca il senso più profondo che deve attribuirsi al capitello degli ordini greci: cfr. *supra*, Parte I, § 16.

[136] Giovanni Giocondo da Verona, detto Fra Giocondo, disegno (intorno al 1510) conservato a Firenze, Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi, da G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol. II, Sansoni, XIII ristampa, Firenze, 1981, p. 84.

In generale, dal mutato rapporto col divino e dal recupero del paganesimo scaturisce una vivificata attenzione al mondo naturale e, per conseguenza, allo spazio in cui siamo ontologicamente immersi e la cui progettazione costituisce tema centrale per l'architettura. Il ripensamento del ruolo dell'uomo nel mondo influenza profondamente la concezione dell'edificio sacro. Questo è riletto non tanto come luogo di raccoglimento dell'ἐκκλεσία (*ecclesìa*), cioè accentuando l'aspetto *interno* dello spazio, allegoria dell'anima, bensì piuttosto – cogliendo un aspetto in particolare un aspetto specifico del tempio antico – come *templum*, cioè spazio della finitezza (cui allude la coappartenenza della radice etimologica che stringe insieme *templum* e *tempus*)[137]. Lo studio del testo di Vitruvio conduce a focalizzare l'attenzione su soluzioni planimetriche considerate innovative per l'epoca. Come vedremo fra breve, il primo segno di questa rilettura è la tendenza ad abbandonare la pianta a croce longitudinale (simbolo della passione di Gesù) in favore della pianta centrale caratterizzante alcune tipologie pagane.

In una prima fase di questa rinascenza dell'arte dello spazio tanto la riflessione sull'architettura quanto la rappresentazione degli edifici si avvalgono del metodo della prospettiva, metodo che, scoperto da Filippo Brunelleschi (1377-1446) e teorizzato da Leon Battista Alberti (1404-1472) nel suo *Trattato della pittura* (1436), sembra fondare in modo scientifico l'idea che lo spazio si basa su relazioni matematiche, proporzionali e armoniche. Abbiamo visto che per gli antichi Greci la natura "fa segno", cioè accenna, allude, rimanda a qualcosa d'altro. In particolare Aristotele ha messo in

[137] La ripresa del *templum* classico peraltro non è un vero ritorno all'architettura della Grecia o di Roma, perché presupposto dell'architettura rinascimentale (a differenza di quella antica) è quello di mettere in opera uno spazio dove si mostri in modo quintessenziale la comunanza di linguaggio (logos, inteso come aspetto razionale del linguaggio umano, ovvero in quanto linguaggio logico-matematico-geometrico) fra Dio, uomo e natura. Per i Greci la natura e il dio non parlavano il linguaggio del λόγος: pertanto l'opera architettonica esibiva proprio questo punto di cesura e di differenza, questa lacerazione e inconciliatezza fra essere umano e tutti gli altri enti del mondo (cfr. *supra*, Parte I, § 15).

evidenza come l'essere umano, pur essendo immerso nella natura, abbia un tratto (cioè il λόγος) che non si rinviene in altri enti naturali[138] e dunque come fra natura e essere umano vi sia una discontinuità, per non dire una frattura. Secondo la visione rinascimentale, invece, la natura, nella sua bellezza, misura, armonia, nel suo muoversi secondo ritmi esprimibili mediante numeri parla innanzitutto il linguaggio della matematica. La regolarità dei fenomeni che in essa si riscontrano, la proporzionalità e la misura delle sue manifestazioni mostrano come essa sia retta da rapporti matematici, geometrici e armonici che l'essere umano è in grado di cogliere poiché li ritrova nel proprio animo e nella propria mente. In particolare qui con il termine armonico non si intende soltanto un'armonia di tipo visivo (per esempio una gradevolezza di colori che stanno bene insieme, sono "intonati"), ma anche di tipo musicale. Secondo la riflessione rinascimentale infatti la razionalità che caratterizza i fenomeni naturali riguarda non soltanto l'aspetto di essi che si offre alla vista e al tatto, ma anche ciò che tocca il senso dell'udito. Già nei secoli precedenti era stata messa in luce l'essenza

[138] Cfr. Aristotele, Φυσικὴ ἀκρόασις, *Fisica*, 193b-194a, ed. it. a cura di L. Ruggiu, Rusconi, Milano, 1995, pp. 65-67, dove è messo in evidenza come il linguaggio matematico e geometrico, anche se applicabile al mondo fisico, non lo incontra in quanto realtà fisica, e per converso, l'applicazione delle leggi matematiche e geometriche al mondo fisico fa sì che esso sia incontrato non come este geometrico, ma come ente fisico: "[i]n effetti i corpi fisici posseggono superfici e volumi, linee e punti, sui quali indaga il matematico. Inoltre, l'astronomia o è diversa dalla scienza della natura, oppure ne è parte. Sarebbe anzi assurdo se compito del fisico fosse conoscere che cos'è il sole o la luna mentre non fosse di sua competenza lo studio dei loro attributi essenziali. Mentre invece coloro che studiano la natura e fanno oggetto d'indagine la forma della luna e del sole, ricercano anche se la terra e l'universo siano sferici o meno. Di queste cose dunque tratta anche il matematico – ma non in quanto ciascuna di esse costituisca un limite del corpo fisico -, né egli esamina gli attributi in quanto questi si predicano di queste realtà [...]. Da un lato, infatti, dispari e pari, retta e curva, e d'altro lato numero, linea e figura esistono senza movimento; mentre carne, ossa e uomo, non sono mai tali, ma queste ultime si dicono come quando parliamo di 'naso camuso', non di 'linea curva'. E ciò appare anche dalle scienze che più sono fisiche fra quelle matematiche, come ad esempio ottica, armonica e astronomia: queste scienze, infatti, sono l'inverso della geometria. La geometria indaga sulle linee fisiche, ma non in quanto fisiche; l'ottica, invece, fa oggetto d'indagine le linee matematiche, ma non in quanto matematiche, bensì in quanto fisiche".

armoniosa e armonica, cioè propriamente musicale del cosmo[139], ma è soltanto a partire dal Quattrocento che, grazie alla maggiore attenzione al mondo inteso come darsi degli enti nello spazio, si mette a fuoco l'idea che una medesima legge armonica, la stessa che regola la fisica del suono, fondata su un'identità di linguaggio basato su rapporti numerici, debba accomunare il progetto che informa la natura e quello architettonico realizzato dall'uomo.

L'utilizzo dei rapporti armonici fondamentali (1:2:3:4: cfr. nota 139) in architettura consente di tradurre gli elementi costruttivi in termini sonori, come se l'edificio fosse una partitura musicale. Proprio questa connessione fra opere di muratura e suono sarà oggetto di sperimentazione da parte dei più grandi architetti del Rinascimento. Non si tratta dell'avvicinamento arbitrario di due sensi che consentono l'accesso al modo sensibile (vista e udito) e che tuttavia di solito se ne stanno isolati, ciascuno per conto proprio, come insegnerebbe la comune esperienza, giacché vediamo con gli occhi e udiamo con le orecchie. Infatti nonostante il mondo circostante faccia ingresso nella nostra mente mediante organi distinti, curiosamente il senso dello spazio, che si direbbe accessibile in primo luogo se non addirittura esclusivamente mediante la vista, in realtà è dato grazie all'udito: udendo un suono, si ha la direzione del suo provenire: se da destra, da sinistra, dall'alto, dal basso; l'orientamento nello spazio è dato, prima che dalla vista, dal suono. Ciò è comprovato anche dal fatto che alcune patologie dell'udito, come la labirintite, hanno l'effetto di turbare il modo di percepire lo spazio.

Posta questa connessione fra udito e spazialità, nella riflessione rinascimentale l'arte che per eccellenza organizza lo spazio, vale a dire

---

[139] La scala musicale greca era ricavata facendo vibrare una corda di una certa lunghezza e poi riducendola di metà e poi di un terzo e di un quarto. Essa si fondava dunque sui seguenti rapporti: 1:2:3:4. Facendo vibrare le corde così ottenute mediante il procedimento di divisione descritto, musicalmente si producono i seguenti intervalli armonici: unisono, intervallo di ottava, quinta e quarta. In particolare il filosofo Pitagora (VI secolo a.C.) aveva riflettuto sulla natura del numero individuando in esso il fondamento dell'universo e dei suoi mutamenti ciclici.

l'architettura, deve necessariamente misurarsi con il suono, che dà lo spazio[140].

Alla luce di ciò, può affermarsi che la principale caratteristica dell'architettura sacra rinascimentale è l'apertura verso il mondo naturale in tutta la sua ricchezza e modo di darsi sensoriale. L'opera architettonica costituisce un elemento di raccordo armonioso e armonico fra uomo e natura, sviluppandosi nelle possibili direzioni del sentire e sollecitando principalmente tre dei cinque sensi: vista, tatto, udito. L'uomo dunque si accorda al linguaggio naturale progettando e realizzando opere informate all'armonia e alla proporzione che pervadono la natura. Questa idea di fondo può riguardare ogni dettaglio costruttivo: dalla pianta all'alzato, dalle finestre ad altre tipologie di aperture, dalle strutture portanti (pilastri, arconi, colonne) a quelle decorative (colonne e semicolonne, lesene, specchiature).

Riguardo alla pianta può innanzitutto rilevarsi la tendenza, viva sino alla fase matura del Cinquecento, a fondare gli edifici su forme geometriche elementari, per lo più centrali: cerchio, quadrato, ottagono, esagono. Alberti osserva come fra queste la natura prediliga la forma rotonda e perciò la pianta del tempio può avere tale forma[141]. Questa indicazione è realizzata da Bramante nel Tempietto realizzato a Roma sul Gianicolo intorno al 1510 e collocato nel cortile del complesso conventuale di San Pietro in Montorio. Anche per via delle sue piccole dimensioni il Tempietto mostra chiaramente come la funzione di raccoglimento a fini liturgici dovesse apparire secondaria

---

[140] V. M. Docci, «Rapporti armonici in architettura», in A. Capanna, F. Cifariello Ciardi, A.I. Del Monaco, M. Gabrieli, L. Ribichini, G. Trovalusci (a cura di), *Musica & Architettura*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2012, pp. 71-79.

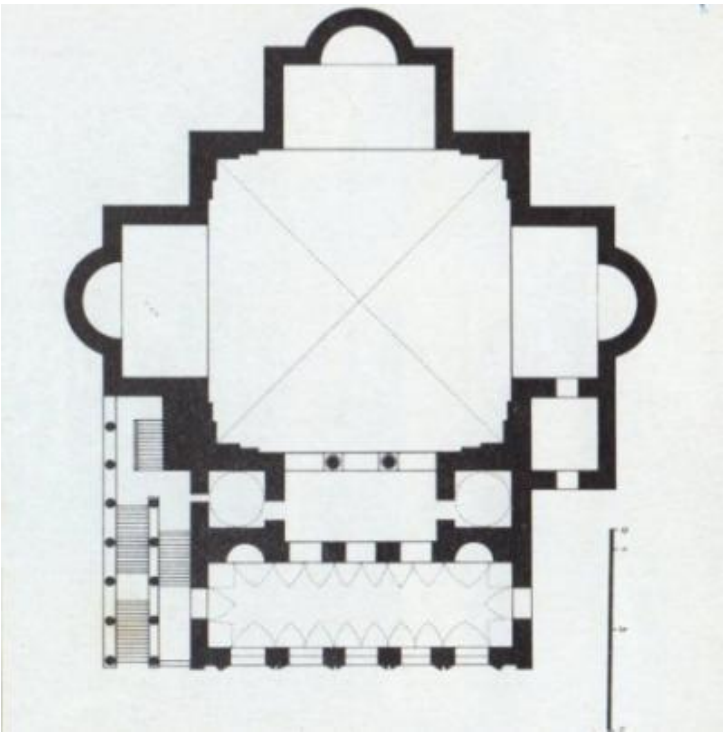
[141] V. Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Libro VII, 114v, ed. it. a cura di V. Giontella, *L'arte di costruire*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010, p. 256. Circa un secolo più tardi lo stesso principio sarà ribadito da Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, cit., Libro IV, inizio del paragrafo II, p. 254: "[i] tempii si fanno ritondi; quadrangulari; di sei, otto, e più cantoni, i quali tutti finiscano nella capacità di un cerchio; a croce e di molte altre forme, e figure, secondo le varie invenzioni degli uomini: le quali ogni volta che sono con belle e convenevoli proporzioni e con elegante et ornata architettura distinte; meritano di esser lodate. Ma le più belle, e più regolate forme, e dalle quali le altre ricevono le misure, sono la ritonda e la quadrangulare".

rispetto alla esigenza di tradurre in opera la perfezione geometrica del cerchio.

[142].

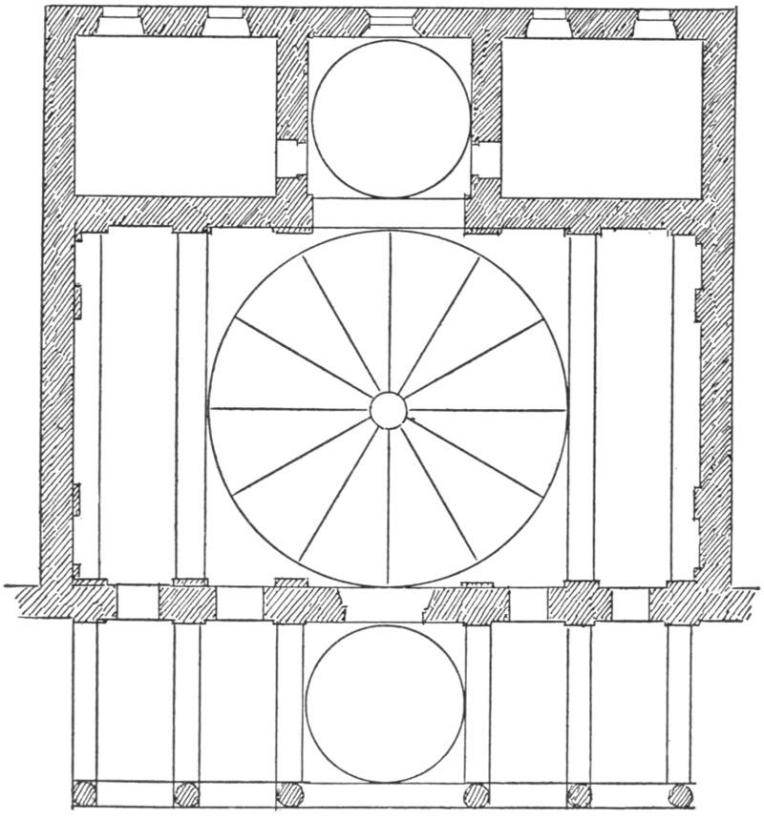
Altre volte invece le forme geometriche elementari si intersecano, per cui alla pianta quadrata è aggiunto un lobo semicircolare o rettangolare su ogni lato, come accade in San Sebastiano a Mantova

[142] Donato Bramante (Fermignano, presso Urbino, 1444 - Roma, 1514), Tempietto di San Pietro in Montorio, intorno al 1510, Roma. Foto tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4e/002Tempietto-San-Pietro-in-Montorio-Rome.jpg.



[143];

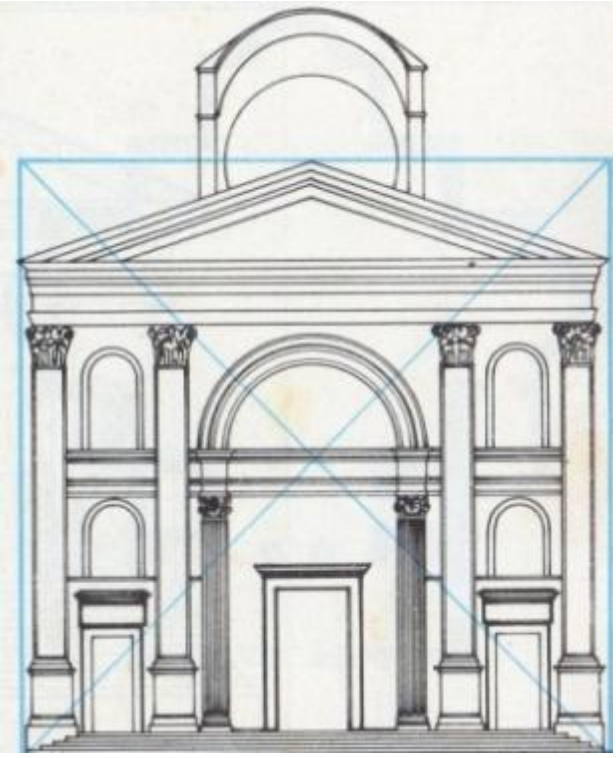
oppure la pianta assume la forma di un cerchio iscritto in un quadrato o in un rettangolo, come nella Cappella de' Pazzi opera di Brunelleschi, quasi anticipazione della rappresentazione dell'uomo vitruviano nel celebre disegno leonardesco, a conferma che l'idea secondo la quale l'uomo è integrato in uno spazio geometrico e razionale al cui interno la sua esistenza può dispiegarsi anima i decenni del Rinascimento come un basso continuo.



[144].

[143] L. Battista Alberti, San Sebastiano, intorno al 1460, Mantova. Pianta da G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol. II, cit., p. 165.

Ma anche l'alzato risponde spesso alla medesima legge, come può osservarsi nella facciata di Sant'Andrea a Mantova che Alberti ha voluto racchiudere idealmente in un quadrato : [145].



Dal punto di vista strutturale, si osserva una scansione dei volumi portanti che molto spesso alterna ritmicamente pieni e vuoti, come nella facciata e nel fianco esterno del Tempio Malatestiano a Rimini (1447-1450), ancora di Alberti.

[146],

---

[144] F. Brunelleschi, Cappella de' Pazzi, intorno al 1430, Firenze. Pianta tratta dal sito https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Plans_of_Pazzi_Chapel?uselang=it#/media/File:Plan_of_the_chapel_of_the_Pazzi_(Character_of_Renaissance_Architecture).png.

[145] L.B. Alberti, Sant'Andrea, dal 1472, Mantova, disegno della facciata racchiusa in un quadrato da G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol. II, cit., p. 163.

[146] L. B. Alberti, Tempio Malatestiano, facciata, Rimini. Foto di Giuliana Scotto.

[147].

Nell'alzato, con le sue arcate che non consentono accessi all'interno e con i suoi tondi come occhi ciechi, il Tempio Malatestiano di Rimini lascia scorgere con particolare chiarezza l'impiego di elementi tratti dal classicismo: archi, triangoli, rombi, rettangoli, colonne classiche, timpano. Ma qui essi sono declinati con una vena di mistero che lascia apparire il tempio come un edificio metafisico, grazie anche al rivestimento in marmo che, soprattutto nel riverbero della luce estiva, gli conferisce una luminosità ultraterrena. Per cogliere meglio la differenza con l'arte precedente, in questa medesimo edificio può ancora scorgersi nella parte superiore della facciata la semplice, calda, terrestre copertura a mattoni dell'antica chiesa di S. Franscesco che Alberti si è occupato di trasformare. Il progetto albertiano è infatti rimasto incompiuto e il Tempio nel suo complesso mostra questa specie di lacerazione, di non-ben-finito, di tratto inconciliato raccogliendo in sé le

[147] L.B. Alberti, Tempio Malatestiano, fianco esterno, Rimini. Foto di Giuliana Scotto.

manifestazioni di due modi opposti: quello antico, medievale, e quello sperimentale, del Rinascimento.

Il ritmo delle profonde arcate della fiancata invece movimenta il lato del Tempio in senso fortemente drammatico grazie all'alternanza di pieni e vuoti, cioè di superfici bianche e lisce e aperture buie come abissi alludendo alla funzione di sacrario di famiglia (spazio funerario) assunta dal Tempio e ben si accorda con la turbolenta esistenza del suo committente, Sigismondo Pandolfo Malatesta, che aveva voluto all'interno del Tempio la ripetizione quasi ossessiva del monogramma costituito da una "S" intrecciata a una "I", vale a dire l'iniziale del nome suo e di quello della sua giovane amante – e poi terza moglie – Isotta degli Atti.

All'interno del Tempio Malatestiano – ma ciò vale in generale per gli spazi progettati in età rinascimentale[148] – gli elementi strutturali, in particolare le arcate laterali in cui sono inserite le nicchie, sono ampie, al visitatore presentano una misura che lo avvolge e al contempo gli dà come la sensazione di respirare liberamente. Esemplificano lo spazio giusto per il dispiegarsi adeguato dello spirito dell'uomo: né troppo anguste, dove sentirsi oppressi, né troppo vaste, dove sentirsi smarriti.

Ma anche gli elementi più propriamente decorativi – colonne, pilastri, semicolonne, lesene, paraste, nicchie, cappelle – sono tendenzialmente collocati in posizioni precise secondo valori numerici e ritmi corrispondenti ai rapporti proporzionali degli intervalli musicali del sistema armonico, il quale proprio nel secondo Quattrocento iniziava a uscire dalla sfera della pura speculazione teorica per diventare pratica esecutiva[149]. Analogamente a come ascoltando una musica, secondo la teoria musicale dell'armonia, ci

---

[148] Va detto che in molti casi, al tempo presente, possiamo cogliere a stento questo ampio respiro caratterizzante la scansione volumetrica all'interno delle chiese rinascimentali, e ciò perché molte di esse hanno subito trasformazioni in età successive (soprattutto nel barocco) che hanno portato in primo piano elementi decorativi a scapito di quelli propriamente strutturali e architettonici. Ciò è particolarmente evidente per esempio nella Basilica di San Marco a Roma, vicino Piazza Venezia.

[149] Grazie soprattutto all'apporto di Franchino Gaffurio e Johannes Tinctoris.

attendiamo che all'interno di un brano musicale una certa nota si collochi a un punto preciso ovvero si unisca soltanto a certe note a essa legate da intervalli determinati, così all'interno di uno spazio rinascimentale elementi portanti, decorativi o semidecorativi sono collocati in punti conformi a valori proporzionali e matematici corrispondenti a quelli musicali[150].

Mediante l'uso dei numeri quali espressioni di rapporti armonici, si crea una sorta di attesa che lo spazio dispiegantesi ai piedi del visitatore costituisca uno spazio armonico, nel duplice senso di armonioso (cioè fondato su una proporzionata corrispondenza delle parti), e musicale[151]. Si può dunque cogliere in modo più profondo in quale senso l'opera architettonica dell'uomo realizzi una connessione, una continuità fra linguaggio della natura e linguaggio dell'opera umana, la quale non soltanto nel suo involucro esteriore, ma anche sin nel suo interno è attraversata da princìpi armonici. La stessa natura è concepita come l'architettura grandiosa progettata dalla mente di Dio. Come si vede in questi esempi, la comunanza di linguaggio fra architettura divina e umana è espressione di una fiducia nella razionalità della natura, nella sua intelligibilità da parte della ragione dell'uomo.

Tale fiducia si esprime anche sotto il profilo della colorazione prescelta, tendenzialmente chiara, ariosa, leggera, luminosa, spesso assestata sui toni del bianco e del grigio, caratterizzante sia l'interno che l'esterno di molti edifici sacri di questo periodo. L'interno del Tempio Malatestiano riprodotto qui di seguito esemplifica sia la scansione volumetrica delle arcate ampie, collocate conformemente ai rapporti armonici dei modi musicali, sia i colori chiari che esaltano la luce naturale proveniente dall'esterno.

---

[150] Tale connessione fra armonia musicale e architettura è approfondita in R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Tiranti, London, 1952, tr. it. a cura di R. Pedio, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino, 1994, specialmente la Parte IV.

[151] Sull'uso delle proporzioni armoniche nell'architettura rinascimentale vedasi R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Parte IV, dedicata a "Il problema della proporzione armonica in architettura", p. 101 ss.

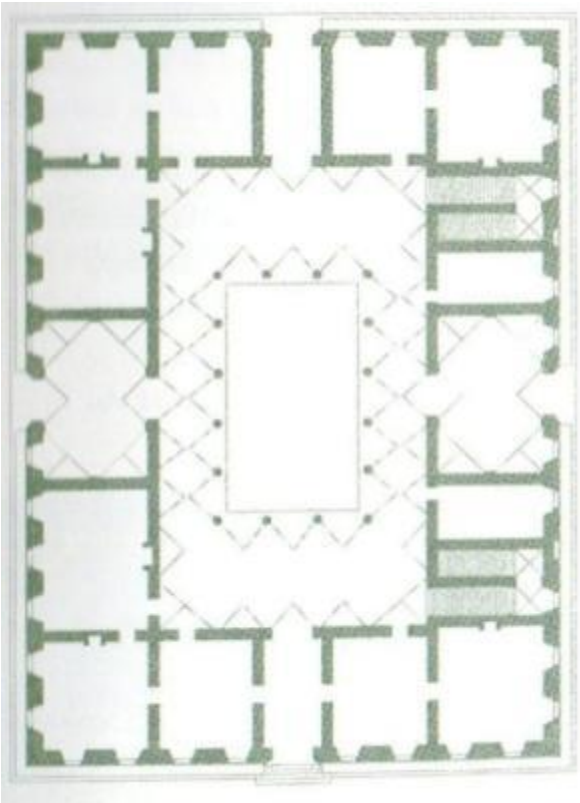
[152].

21. Architettura e potere politico.

L'impulso impresso dalla progettazione degli edifici sacri al rinnovamento della concezione dell'architettura influenza decisamente anche gli edifici incarnanti il rapporto con il potere, cioè edifici dove il potere è gestito (come i palazzi ducali e principeschi, i castelli) ovvero edifici che debbono esprimere la potenza materiale e il prestigio del signore che vi abita. La modalità in cui gli esiti raggiunti dall'architettura sacra si applicano anche nella progettazione di edifici dedicati all'esercizio del potere temporale si coglie nella predilezione, anche in questo caso, per forme razionali, riconducibili a geometrie essenziali, prevalentemente il rettangolo che suggerisce l'idea di stabilità. La forma rettangolare predomina innanzitutto nelle piante, il più delle volte strutturate sul fulcro rettangolare e aperto

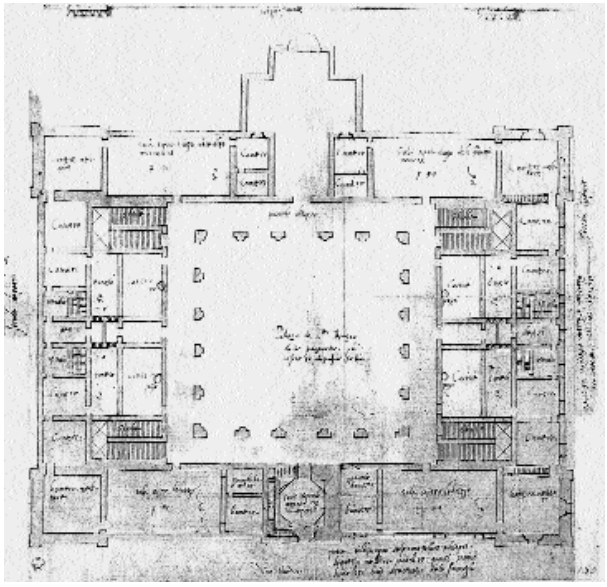
[152] Tempio Malatestiano, Rimini, interno. Foto di Giuliana Scotto.

costituito da un cortile centrale senza copertura attorno al quale si raccolgono le stanze. Questa apertura al cuore dell'edificio – che sarebbe impensabile negli edifici residenziali del nostro tempo, assillati dal problema di economizzare e sfruttare al massimo gli spazi calpestabili coprendoli e adibendoli a stanze abitabili – lascia irrompere al suo fondamento la natura, ma come addomesticata, asservita, manifestantesi non mediante cataclismi né forze distruttive, ma nelle sue espressioni più essenziali, semplici e vitali: aria e luce che, ammesse al centro del palazzo, ne costituiscono il cuore e creano una tensione fra l'esterno, la struttura muraria e l'interno, come se vi fosse una continua osmosi fra uomo e natura, e come se il punto di massima vicinanza, il cortile centrale, fosse lo spazio in cui la natura ci mostra la sua più profonda benevolenza e consonanza. La pianta rettangolare così descritta come paradigma del palazzo signorile rinascimentale è esemplificata in Palazzo Strozzi (1489-90) a Firenze: [153].

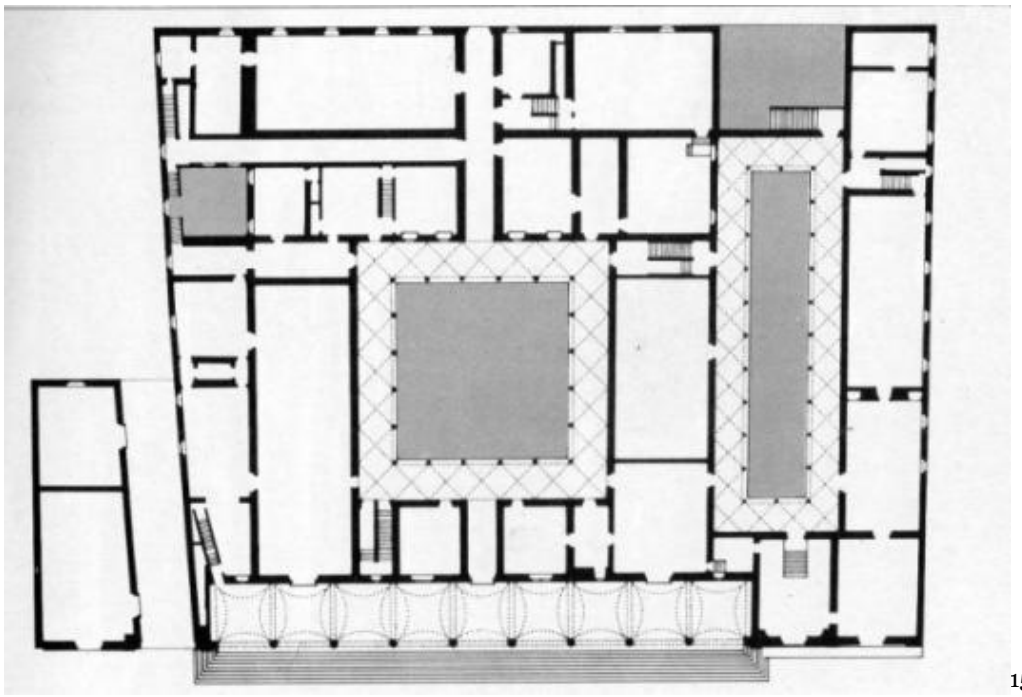


Caratteri simili si rinvengono anche per la costruzione di palazzi destinati a funzioni civili, come può cogliersi nel progetto bramantesco per il Palazzo dei Tribunali a Roma, in via Giulia,

[153] Forse opera di Benedetto da Maiano (Firenze, 1442-1497), Palazzo Strozzi, 1489-1538, Firenze. Pianta da E. Cole, *The Grammar of Architecture*, Ivy Press, tr. it. di M. Petracca, *Grammatica dell'architettura*, Logos, Modena, 2004.


154,

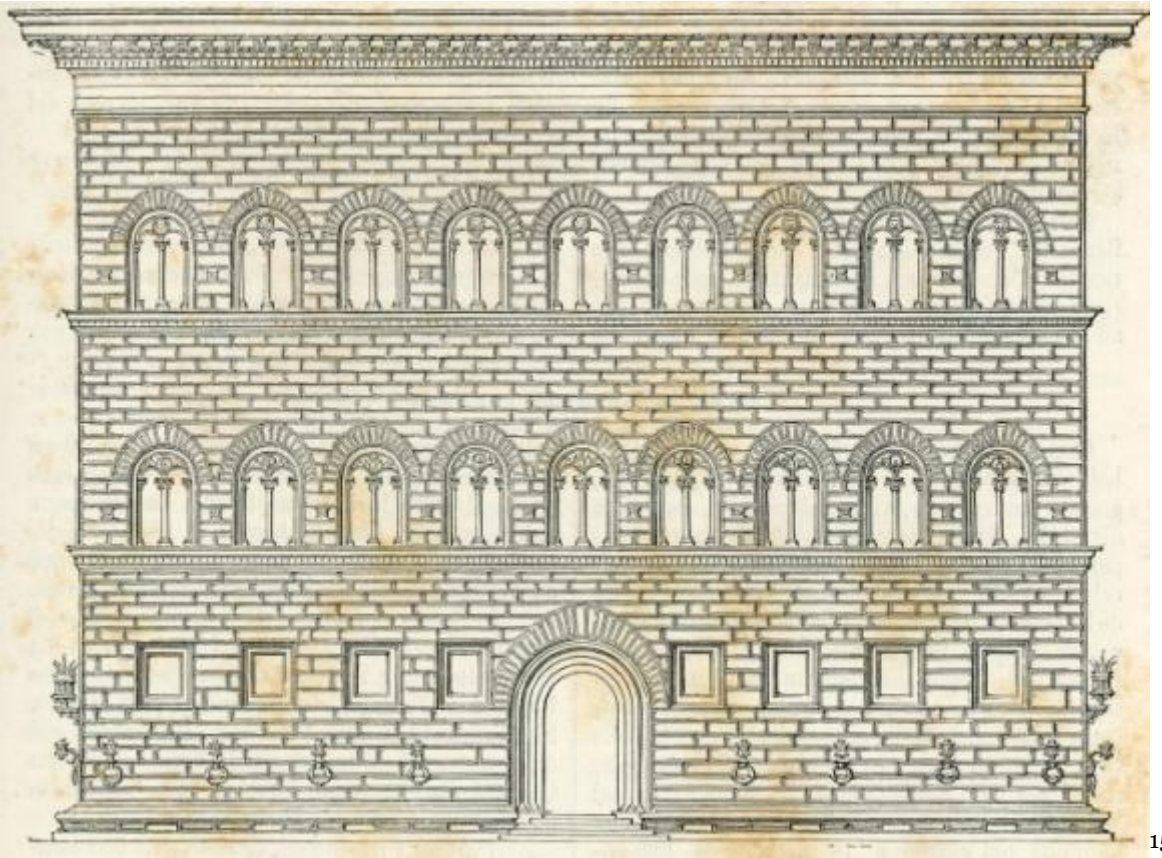
come anche nell'Ospedale degli Innocenti di Brunelleschi a Firenze, primo ospedale costruito con lo scopo di dare ricovero ai neonati abbandonati,


155

e sono accolti favorevolmente anche oltralpe.

154 La pianta del progetto di Bramante per il Palazzo dei Tribunali a Roma è riprodotta in F. Cantatore, «Il riuso del Palazzo dei Tribunali in Roma nel XVI secolo», in *Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura*, fasc. 32, 1998, pp. 69-76.
155 Filippo Brunelleschi, Ospedale degli Innocenti, Firenze, pianta da G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol. II, cit., p. 103.

Il rettangolo quale archetipo di stabilità e solidità è la forma geometrica tipica anche per l'alzato. Di solito le facciate dei palazzi signorili e principeschi sono scandite, orizzontalmente, in tre fasce mediante cornici marcapiano allineate come rette parallele. Talvolta i palazzi presentano anche un ritmo verticale segnato mediante lesene dai capitelli classicheggianti. A differenza del castello tardo trecentesco o di inizio Quattrocento, dove le luci e le feritoie sono disseminate ora qui, ora lì sulla superficie della facciata, senza ordine, le facciate dei palazzi tipici del Rinascimento presentano teorie di solenni, ampie e regolari finestre. Queste, soprattutto in una prima fase, sono racchiuse in cornici ad arco e caratterizzate da bifore quale lascito dell'architettura medievale (come in Palazzo Pitti a Firenze, iniziato nel 1444), poi tendono ad arricchirsi in una decorazione più sontuosa, come può vedersi per esempio nella facciata di Palazzo Strozzi a Firenze:



[156].

[156] Palazzo Strozzi, Firenze. Disegno della facciata tratto dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/Firenze_Palazzo_Strozzi.jpg.

Sotto il profilo della tipologia di finestre adottate nelle facciate, Ca' D'Oro a Venezia rappresenta bene il punto di passaggio fra Medioevo e Rinascimento: come può vedersi dall'immagine, nei due piani superiori troviamo le finestre traforate tipiche dello stile fiammeggiante in voga nel tardo Medioevo, mentre al pian terreno abbiamo archi a tutto sesto – forma meno agitata e più razionale – propri dell'esperienza rinascimentale.

[157],

[157] *Ca' D'Oro*, 1421-1440, Venezia. Foto di Giuliana Scotto.

Una volta abbandonata l'apertura a bifora o a trifora, le finestre tipiche del Rinascimento sono spesso sormontate da un timpano triangolare o ad arco, o da una cornice piatta e sostenute da possenti mensole, come in Palazzo Farnese a Roma:

[158].

Come si può cogliere da questi pochi esempi, anche l'architettura dei palazzi signorili si avvale della ricerca architettonica che punta sulla valutazione delle geometrie essenziali. Tuttavia, dato che l'architettura palatina è intimamente connessa al potere politico ed economico, la purezza di linee, l'eleganza e l'armoniosa bellezza che traspaiono molto limpidamente negli edifici sacri sono, nel caso dell'architettura civile, presto piegate al fine di esibire la magnificenza, la potenza, la ricchezza del signore. Ciò accade tipicamente in concomitanza con il consolidamento delle signorie. Il palazzo

[158] Michelangelo Buonarroti (Caprese, presso Arezzo, 1475 – Roma, 1564), Antonio da Sangallo il Giovane (Firenze, 1484-1546) *et alii*, *Palazzo Farnese*, dal 1514, Roma. Immagine tratta dal sito https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roma_Palazzo_Farnese.jpg.

dove il potere è esercitato non solo si serve della stabilità e la forza che si sprigionano dalle forme geometriche elementari, soprattutto dal rettangolo adottato per le piante, ma adotta rettangolo e quadrato anche quali forme minime per il rivestimento delle facciate. A tale riguardo può osservarsi un'iniziale predilezione per il bugnato liscio a causa dell'effetto di maggior leggerezza e eleganza che esso produce. L'albertiano Palazzo Rucellai a Firenze è esemplificativo di questo orientamento

[159].

Ma ben presto, il fine di esibire il connubio di forza e potenza si fa preponderante per cui si registra la tendenza a far ricorso al bugnato rustico o a punta di diamante[160] che di per sé producono un effetto più aggressivo e respingente rispetto al parato liscio ideato da Alberti:

[159] Leon Battista Alberti, Palazzo Rucellai (circa 1440-1445), Firenze. Foto di Giuliana Scotto.

[160] In particolare il bugnato a punta di diamante inizia a Napoli, in palazzo Sanseverino, 1470, oggi Chiesa del Gesù, ed è poi esportato a Ferrara nel Palazzo dei Diamanti di Biagio Rossetti (1492), nonché largamente adottato nel meridione d'Italia e in Spagna.

[161].

Non è inutile ricordare che questa soluzione architettonica è destinata a essere più volte ripresa nel corso della storia degli edifici europei. L'ebbrezza che produce l'esercizio del potere temporale e l'urgenza di esprimere, da parte di chi di volta in volta ne gode, la situazione di supremazia a scapito di chi la subisce sono un tratto costante della storia umana e la maniera più immediata per comunicare questo valore è quello di incarnarlo in un edificio maestoso, schiacciante, durevole nel tempo, inespugnabile.

Ma il Rinascimento conosce anche una tipologia architettonica che costituisce il punto di congiunzione fra l'edificio destinato alla gestione oligarchica del potere e lo spazio che invece ospita la pluralità di voci coesistenti all'interno di una comunità. L'archetipo del castello rappresenta questo anello di congiunzione fra il palazzo signorile e la progettazione dello

[161]Biagio Rossetti (Ferrara, intorno al 1447 – 1516), Palazzo dei diamanti, dal 1493, Ferrara. Foto disponibile al sito: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Palazzo_dei_Diamanti_(Ferrara)#/media/File:Ferrara_07-05_(67).jpg.

spazio urbano della città, almeno fino alla prima metà del Quattrocento allorché la comunità cittadina era ancora tenuta insieme da una cinta muraria fortificata. Esemplificativo di questa commistione è il Palazzo ducale di Urbino (avviato fra il 1447 e il 1450), che si giova dell'apporto di grandi artisti, come Leon Battista Alberti, Piero della Francesca e Luciano Laurana, quest'ultimo direttore ufficiale dei lavori dal 1468:

[162].

Anche qui abbiamo proporzioni armoniose, spazi ritagliati secondo figure geometriche fondamentali, superfici lisce e chiare, ritmiche arcate a tutto sesto, cortili ariosi; il tutto, peraltro, raccolto in un'articolazione movimentata, resa inevitabile dalla funzione di cittadella che l'intero palazzo doveva assolvere, tant'è che Baldassar Castiglione, il quale vi trascorse un

[162] La foto del Palazzo ducale di Urbino è tratta dal sito https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Palazzo_Ducale_(Urbino)#/media/File:Palazzo_Ducale_di_Urbino_-_11.jpg.

periodo della propria vita, ne *Il cortigiano* commenta: "non un palazzo, ma una città in forma di palazzo esser pareva"[163].

Ma con il trascorrere dei decenni si afferma anche un'altra tipologia di palazzo signorile: la villa. Questo archetipo architettonico può trovarsi dislocato nella campagna o in prossimità della città e il punto di riferimento degli architetti rinascimentali a tale riguardo è offerto dalla villa antica romana. Per quanto riguarda le residenze in campagna, in particolare Leon Battista Alberti distingue la tipologia della villa agricola dalla villa signorile. La villa agricola deve essere situata in un terreno adatto allo svolgimento delle attività di coltivazione dei campi e gli spazi in cui essa è organizzata dovranno rispondere a tale funzione[164]. La villa signorile invece deve essere costruita non soltanto per offrire al signore uno spazio per soggiornare godendo dei vantaggi salutari della campagna, ma pensando alla funzione di rappresentanza che essa può rivestire: per tali motivi è opportuno che essa abbia alcuni caratteri tipici del palazzo cittadino: in particolare l'eleganza, la comodità, la dignità e la bellezza[165]. Un esempio in tal senso è offerto dalla Villa Medicea di Poggio a Caiano, in provincia di Prato, progettata dall'architetto Giuliano da Sangallo su incarico di Lorenzo de' Medici. Anche in questo caso salta subito all'occhio l'impianto imponente, la simmetria degli elementi architettonici, quali le scalinate, il ritmo delle finestre del piano superiore e delle arcate della loggia al pian terreno, il numero delle colonne ioniche. Anche qui notiamo il ricorso a moduli geometrici fondamentali quali il rettangolo, l'arco a tutto sesto, il triangolo del timpano, di gusto classicheggiante, sormontante la loggia d'ingresso al piano nobile:

---

[163] Baldassar Castiglione, *Il cortigiano*, Aldo, Venezia, 1528, Libro primo, II.
[164] Cfr. L.B. Alberti, *L'arte di costruire*, cit., Libro V, 84i-v, p. 191.
[165] Cfr. L.B. Alberti, *L'arte di costruire*, cit., Libro V, 87i, p. 197 ss.

[166].

Alberti teorizza queste tipologie costruttive a metà del Quattrocento; nei decenni successivi la tendenza è quella di accentuare le caratteristiche di bellezza e eleganza formulando un edificio ibrido, caratteristico soprattutto della zona di Roma: vale a dire una costruzione che presenta i tratti della villa ma che al contempo non è immersa nella campagna, bensì si avvantaggia della vicinanza alla vita cittadina. Si pensi a Villa Madama progettata da Raffaello e attualmente sede del Senato della Repubblica, o a Villa Farnesina, situata lungo il Tevere, realizzata sulla base del progetto di Baldassarre Peruzzi:

[166] Giuliano da Sangallo (Firenze, 1445-1516), Villa Medici, 1485-1520 circa, Poggio a Caiano. Immagine tratta dal sito https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa_Medicea_di_Poggio.jpg.

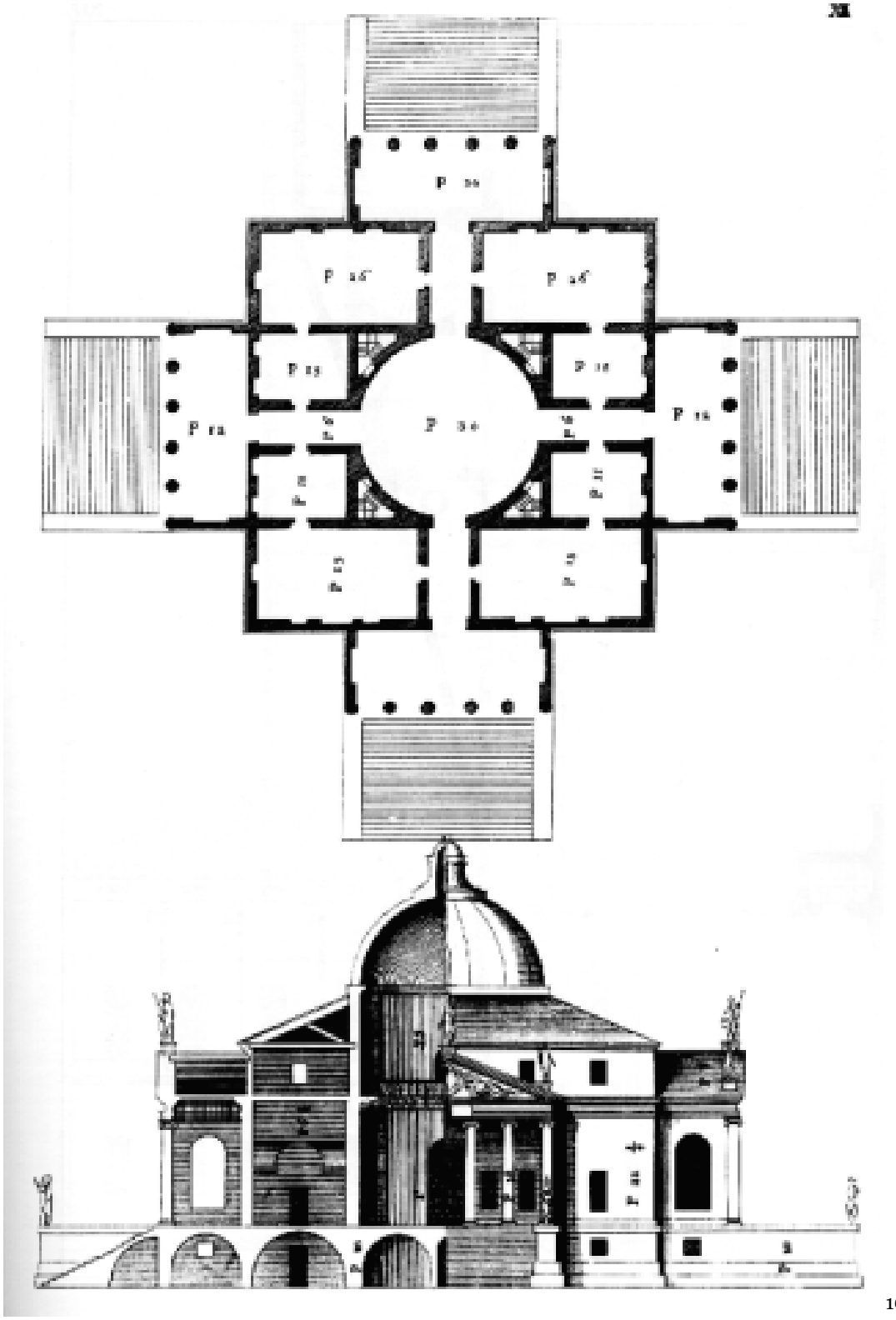
[167].

L'espressione più matura di questa tipologia architettonica richiesta da una ricca committenza privata è invece costituita dalla serie di ville progettate da Andrea Palladio (Padova, 1508 – Maser, 1580) in area veneta. Siamo nella fase matura del Cinquecento e Palladio porta a compimento la ricerca di eleganza realizzando tipologie basate su moduli sempre più scarni ed essenziali, dove sempre più stringente e consapevole è la connessione fra rapporti architettonici e rapporti armonico-musicali.

Il vertice di questa produzione è rappresentato da Villa Almerico Capra, detta Villa Rotonda, a Vicenza. A pianta centrale, incardinata su un cerchio inscritto in un quadrato da cui lati si dispiegano armoniosamente rettangoli che mostrano l'apertura, l'ascolto, la disposizione benevola verso la natura circostante, Villa Rotonda (come d'altronde molte altre opere palladiane),

[167] Baldassarre Peruzzi (Siena, 1481 – Roma, 1536), Villa Farnesina (1506-1511), Roma. Foto disponibile al sito https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Villa_Farnesina_(Rome)#/media/File:Villa_Farnesina_Nordfassade.jpg.

costituisce il tentativo di tradurre in pietra i rapporti armonici, come a costituire un accordo musicale pietrificato[168].



169

[168] Per uno studio dei rapporti armonici su cui si fondano le strutture delle ville palladiane vedasi R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, cit., p. 122 ss. Più recentemente vedasi M. Docci, «Rapporti armonici in architettura», cit., spec. pp. 74-76.

[170].

22. La progettazione di spazi fruibili da una comunità sociale: i limiti alla progettazione della città.

L'architettura delle ville e dei palazzi edificati su incarico di ricchi e potenti committenti è espressione di valori fortemente individualistici: mediante la propria splendida dimora il signore intende mostrare alla collettività il proprio prestigio e la propria forza. L'architettura gli consente così di elevarsi al di sopra degli esseri umani comuni e possibilmente di imporsi anche sugli antagonisti della vita economica o politica.

Tuttavia questo desiderio individualistico, per quanto tradotto in meravigliose opere dell'architettura, ha un fondo irrealistico. È la presenza di una pluralità di esseri umani contrapposti all'onnipotenza del signore a spezzare l'unità di concezione della sede del potere. La città in tal senso rappresenta, nella sua ampiezza, lo spazio più incontenibile e sfuggente

---

[169] Disegno della pianta e della sezione di Villa Almerico Capra, detta La Rotonda, tratta da Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura* cit., p. 117.
[170] Andrea Palladio, Villa Rotonda (1550), Vicenza. Foto di Giuliana Scotto.

rispetto alle attività di progettazione degli architetti rinascimentali. Ciò accade perché la città è di per sé aperta a una pluralità di individui, di attività, di esigenze e vicissitudini di ampliamento, di rovina e di conquista che mal si piegano a una concezione unitaria e coerente.

Ma quali sono gli elementi distintivi dell'evoluzione della città in questo periodo storico? Fra Quattrocento e Cinquecento molte città ampliano la propria cintura muraria dotandola di torri d'avvistamento o di aperture maestose, come Porta Capuana a Napoli:

[171].

Oltre a Napoli, questo fenomeno di ampliamento delle mura tocca in modo rilevante anche Ferrara, Jesi, Roma. Nella medesima linea vanno ricordate le opere di fortificazione che hanno interessato moltissime realtà urbane dell'Italia meridionale dove gli Aragonesi si sentivano minacciati dalle

[171] Giuliano da Maiano (Maiano, presso Firenze, 1432 - Napoli, 1490), Porta Capuana, 1485, Napoli. Foto di G. Sommer, 1865.

mire espansionistiche di Venezia, dei Turchi, dei Francesi e degli Spagnoli. In tal modo la città viene ingrandita e al contempo resa più sicura.

Tuttavia, all'interno della cintura muraria così rinsaldata, le città non sono un tessuto spaziale ordinato né omogeneo, ma sono per lo più l'esito di stratificazioni di epoche diverse e fra loro lontane. Gli allargamenti e le nuove costruzioni dovuti a una maggiore forza economica guadagnata grazie agli scambi commerciali o a fortunate alleanze, benché vistosi e maestosi, si limitano a scalfire la superficie della complessità della realtà cittadina. In questo periodo le città per lo più mantengono al loro interno un vivo disordine e, rispetto ai palazzi e ai castelli, è ancor più difficile ricondurle nel loro complesso ai criteri limpidi, sobri, ordinati, armonici animanti la progettazione degli edifici sacri rinascimentali. L'architettura della città resta fondamentalmente un ambito dove i filoni irrazionalistici sembrano permanere come vene scoperte quasi a tradire, come fosse un limite proprio del Rinascimento, una velleità troppo astratta, incompatibile con la vita di tutti i giorni, e tuttavia osata, con le loro geometrie e la loro musica pietrificata, dagli architetti più illustri di questo periodo. E nondimeno, a incrinare la tensione apparentemente irresolubile di questa doppia polarità fra architettura sacra e architettura urbana ci giungono due esempi, uno forse di progettazione, l'altro di realizzazione.

Per quanto riguarda il primo, probabilmente è più adeguato parlare non di progettazione, bensì di rappresentazione della città ideale. È infatti con il titolo di *Città ideale* che sono state denominate le tre misteriose tavole anonime, attribuite con molte incertezze a Piero della Francesca (o anche ad altri artisti quali per esempio Francesco di Giorgio Martini, Luciano Laurana) risalenti agli anni 1470-1490, forse fondale di rappresentazione teatrale, forse disegni per una città ancora da realizzare:

[172].

[173].

[174].

[172] *Città ideale*, circa 1470, Galleria nazionale delle Marche, Urbino. Immagine riprodotta al sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Formerly_Piero_della_Francesca_-_Ideal_City_-_Galleria_Nazionale_delle_Marche_Urbino.jpg.

[173] Il secondo pannello anonimo cui è stato attribuito il titolo di *Città ideale* è conservato al Walters Art Museum di Baltimora. L'immagine è tratta dal sito: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ideal_city_(painting)#/media/File:Fra_Carnevale_-_The_Ideal_City_-_Google_Art_Project.jpg.

In tutte e tre le tavole è distillata la *summa* dei princìpi di ordine, luminosità, colori chiari, ariosità, proporzionalità, geometria, eleganza, bellezza, corrispondenza armonica delle varie parti che abbiamo visto sin qui come caratterizzanti specialmente l'architettura rinascimentale sacra nel suo tentativo più alto di cogliere l'essenza dello spazio reale.

Va osservato che peraltro si tratta di tre rappresentazioni dove la presenza umana è ridotta al minimo: invero un esito inconsueto per una città. Il primo pannello sembra rappresentare una città deserta, mentre pochissime sono le figure umane nel secondo; nel terzo dipinto di umano e allusivo a una qualche attività in movimento appaiono soltanto le navi sullo sfondo. La natura, che come vedremo nella sezione dedicata alla pittura, svolge un ruolo sempre molto importante nei dipinti di questo periodo, in tutti e tre questi pannelli tende invece a rimanere relegata sullo sfondo, oppure compare centellinata: vediamo lontanissime le curve di due colline sul fondale del secondo pannello e un lembo di mare sul fondo del terzo; mentre nel primo pannello essa si manifesta soltanto in due piccoli colombi sul cornicione del palazzo di destra e qualche pianticina in vaso o rampicante alle finestre.

È in qualche modo curioso che, pur non conoscendo con certezza la destinazione né l'autore di questi dipinti, se ne percepisca senza alcun dubbio il valore di più alta rappresentazione dell'ideale della città in questo periodo storico. E, in un'ottica retrospettiva, forse è assai significativo che questi archetipi di città ideale si distinguano per possedere un'atmosfera metafisica, silenziosa, quasi totalmente disanimata, come se in esse potesse presentirsi il limite della sperimentazione rinascimentale quanto al campo dell'urbanistica.

---

[174] Il terzo pannello parimenti intitolato *Città ideale* è custodito presso la Gemälde Galerie di Berlino. L'immagine è scaricabile al sito https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ideal_city_(painting)#/media/File:Francesco_di_Giorgio_Martini_(attributed)_-_Architectural_Veduta_-_Google_Art_Project.jpg.

In effetti il tentativo di progettazione o riprogettazione di un'intera città doveva apparire già utopistico agli stessi architetti del Rinascimento. La rimodulazione totale della città sulla base dei princìpi di ordine, razionalità, proporzione armonica e geometrica doveva apparire come un compito impraticabile dato il tessuto già troppo ricco, contraddittorio e vivo delle città del loro tempo.

Ciononostante, va ricordato che tali princìpi hanno trovato attuazione nel progetto per Pienza, la cittadina attualmente in provincia di Siena, frutto del lavoro di Bernardo Rossellino (Settignano, 1409 – Firenze, 1464), il quale, fra il 1457 e il 1462, su incarico del papa Pio II Piccolomini, ha radicalmente trasformato il preesistente borgo medievale di Corsignano, il cui nome è stato innovato proprio in onore del prestigioso committente. Il progetto di Rossellino si conforma ai princìpi estetici che da un lato possono trarsi dai pannelli della *Città ideale*, dall'altro espressamente richiamano opere già edificate (come Palazzo Rucellai e il Tempio Malatestiano), realizzando uno spazio urbano che tenta di coniugare armonia, bellezza e misura alla vivibilità e alla funzionalità rispetto alle esigenze civili.

23. Il declino dell'architettura rinascimentale.

Nel caso di Pienza è un evento esteriore, vale a dire la morte improvvisa di Pio II nel 1464, seguita a breve da quella dell'architetto Rossellino, a non consentire il completamento della rilettura completa della concezione di città che lì si stava tentando.

Ma ci si può domandare come mai un'arte del costruire tanto programmaticamente ispirata al senso della misura e della bellezza non solo non sia riuscita a operare una trasformazione altrettanto radicale di altre città, ma anche a un certo punto abbia cessato di esistere.

Alla prima questione può rispondersi che senz'altro l'esempio di Pienza era per molti versi unico. Si trattava della città natale di papa Piccolomini e

costituiva uno spazio ridotto, poco sviluppato, che anzi aveva conosciuto fortuna espansiva proprio in concomitanza con l'ascesa del pontefice. Città più vaste e dal tessuto urbano più fitto, vivace e complesso difficilmente si prestano a opere di ricostruzione e riqualificazione così profonde.

Ma il tentativo di rispondere alla seconda domanda apre la questione ben più difficile del perché a un certo punto la meravigliosa architettura rinascimentale con le sue forme universali e il suo equilibrio si sia avviata verso una fine a quanto pare senza possibilità di ritorno, trapassando addirittura in un movimento ispirato a princìpi opposti, vale a dire il buio Barocco dal fasto smisurato e agitato.

La riflessione sull'architettura del Rinascimento condotta sin qui consente forse di formulare un'ipotesi sul perché questa felice, misurata stagione fondata sull'equilibrio, sulla bellezza e l'armonia a un certo punto sia tramontata. Una possibile risposta è offerta dalla stessa linea evolutiva che nel Rinascimento attraversa l'architettura sacra.

Sin dal primo Quattrocento, al momento di metter mano ai lavori di completamento per Santa Maria Novella a Firenze, Leon Battista Alberti si era confrontato con il problema di riportare a unità i due piani (quello superiore e quello inferiore) della facciata della chiesa. Questo problema derivava dal fatto che in generale l'interno tipico della chiesa tardomedievale, a pianta longitudinale, era tripartito in tre (o anche cinque, negli esempi più solenni) navate, delle quali la centrale più alta delle due laterali. Osservando la chiesa dall'esterno, ci si trova di fronte al problema di unificare sul piano della facciata il corpo centrale, più alto, e i due laterali, più bassi. In altri termini, si tratta di trovare una soluzione per fondere armoniosamente i due piani su cui, a causa della struttura interna, la facciata finisce con l'articolarsi.

In Santa Maria Novella la soluzione albertiana aveva tratto spunto dall'uniformità dei motivi decorativi geometrici già presenti e dall'uso coloristico dei marmi; ma soprattutto le due volute del piano superiore si

erano rivelate decisive: esse sembrano infatti abbracciare il piano inferiore e chiudere la facciata in un tutto unitario:

[175].

Anche se quella di Alberti si rivelerà molto efficace e conoscerà numerose varianti e declinazioni sino al Seicento inoltrato[176], essa non è l'unica soluzione adottata in questo periodo: può ricordarsi come per esempio a Venezia Pietro Lombardo (Venezia, intorno al 1435 – 1515) avesse smussato l'evidenza della cesura fra primo e secondo piano della facciata sormontando il secondo piano della chiesa di Santamaria dei Miracoli mediante un pannello costituito da una imponente mezzaluna il cui profilo arcuato è dentellato all'interno e sulla cui superficie campeggiano tondi e rosoni:

---

[175] Santa Maria Novella, facciata (intervento albertiano dal 1458), Firenze. Foto scaricabile al sito https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_Maria_Novella.jpg.

[176] Le volute che "compattano" la facciata dell'edificio ecclesiale sono destinate infatti a trasformarsi secondo l'evoluzione del gusto in varie forme: da semplici spirali a festoni di frutta, a figure mitologiche, umane o angeliche: a tale riguardo particolarmente suggestivo l'angelo che con la sua ala delicata sostiene la facciata della Chiesa di S. Andrea della Valle a Roma (la forma attuale della facciata è dovuta a Carlo Rainaldi che fra il 1661 e il 1665 aveva modificato la struttura precedente opera di Carlo Maderno).

[177].

[177] Pietro Lombardo, Santa Maria dei Miracoli (1481-1489), Venezia. Foto di Giuliana Scotto.

Tale problema di raccordo dei due piani della facciata si presenta per molte chiese, sia da ristrutturare che di nuova costruzione e, nascendo per il fatto che l'interno ha una navata centrale più alta rispetto alle due navate laterali, per gli architetti rinascimentali si pone essenzialmente nei termini per cui occorre ricondurre a un motivo unitario uno spazio interno e uno spazio esterno.

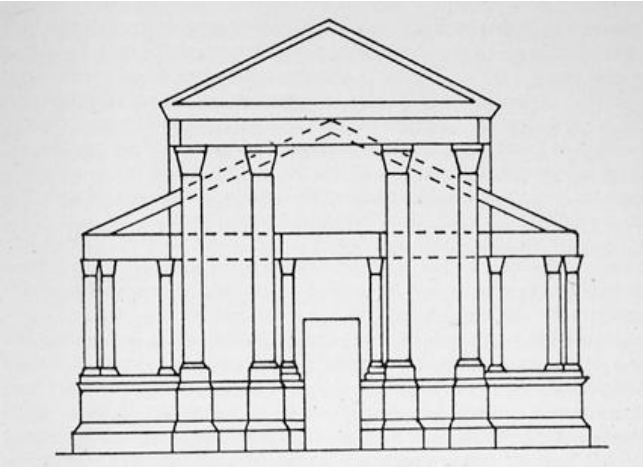
Come già più volte osservato, anche per questo problema costruttivo il Rinascimento trova la soluzione sul fondamento della presupposta identità di linguaggio fra interno e esterno. Come abbiamo già visto (cfr. *supra*, Parte I, § 15), per il tempio antico (ovvero l'archetipo rappresentato dalla tipologia del tempio dorico dal VII sino all'ultimo quarto del V secolo) non si poneva questo problema giacché l'aula interna era concepita come spazio inaccessibile (*àdyton*) e non come spazio percorribile, né allegoria dell'anima. Per gli antichi Greci il tempio era in sé qualcosa di unitario che si contrapponeva con il suo proprio linguaggio, il suo proprio λόγος (che costituisce la specificità dell'essere umano) alla natura, la quale invece parla un linguaggio diverso: divino, mitico, epico, manifestantesi mediante segni, ma non parla il λόγος. Il tempio greco si contrappone alla natura e rispetto ad essa innesca una lotta: tipicamente posto su un'altura (acropoli, promontorio), o comunque in modo da esser visto da lontano, mostra la cesura, il punto di sutura e di distacco fra mondo naturale e essere umano. Ma proprio perché il λόγος che costituisce la specificità dell'uomo è non soltanto linguaggio, ma anche proporzione, ragione razionale, calcolo, regola, connessione di parti che consente l'apparire di qualcosa che si offre alla vista dell'intelletto (θεωρεῖν, ovvero *theorèin*), l'opera che lo incarna è necessariamente unitaria, ovvero mette in campo una totalità sorretta da un principio unificante, giacché è lo stesso λόγος a costituire – per i Greci – questo principio di unificazione.

L'architettura del Rinascimento invece si trova di fronte il problema di raccordare qualcosa che è in sé duplice: esterno e interno, oppure, all'esterno, i due piani della facciata. In ultima analisi, alla luce di quello che abbiamo detto sin qui, si tratta di ricondurre a unità uomo e natura, sensibile e sovrasensibile, corpo/involucro e anima/interiorità. Il Rinascimento postula l'identità di linguaggio fra i termini di queste coppie, ma la frattura che le separa è profonda, è all'origine del sentire moderno in quanto opposto al modo di sentire greco/pagano. Il sentire moderno si alimenta al cristianesimo e si sviluppa attorno a una duplicità irriducibile divaricata su due termini: uomo e Dio, vale a dire: finitezza/infinito; mortalità/immortalità; carne/spirito; perfezione/imperfezione, terreno/ultraterreno e così via. Il *doppio* marca l'occidente, intaccandone la forza, sin dalla sua origine storica che affonda nella cultura cristiana. Per converso, l'estetica antica, che la rilettura della *Poetica* di Aristotele grazie alla sua più diffusa circolazione fra Quattrocento e Cinquecento aveva risvegliato con grande forza, in particolare aveva gettato nel Rinascimento come un tarlo il problema dell'unità come bellezza[178].

---

[178] Come noto, nella *Poetica* Aristotele detta i princìpi alla luce dei quali può valutarsi la perfezione di un'opera teatrale e fra questi vi è l'unità. In particolare Aristotele sottolinea l'esigenza che l'azione sia unitaria, cioè che le sue parti siano così ben connesse che l'aggiunta o la sottrazione di una di esse alteri l'intero (Aristotele, Περὶ ποιετικής, *Poetica*, 1451a, ed. it. a cura di G. Paduano, Laterza, Bari-Roma, 2004, 8, , p. 19). Inoltre, diversamente dall'epica, la cui azione ha durata indefinita, secondo Aristotele l'azione tragica dovrebbe svolgersi in una sola giornata (Aristotele, *Poetica*, cit., 5, 1449b, p. 11). Con la traduzione latina della *Poetica* in età rinascimentale, a partire dalla riflessione aristotelica sull'unità di azione e sulla durata limitata possibilmente a un unico giorno, i critici italiani misero a fuoco i canoni per la composizione della tragedia perfetta e li declinarono come unità di azione e di tempo aggiungendovi anche l'unità di luogo. Le tre unità di tempo, luogo e azione sono dunque giunte sino a noi (in particolare grazie al commento di Lodovico Castelvetro, *La Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*, Vienna, 1570) come criteri estetici da seguire per realizzare opere drammaturgiche perfette. Al di là delle vicissitudini che la storia delle arti ha attraversato nell'ultimo secolo e che hanno portato a rivedere profondamente l'adeguatezza di questi criteri, l'unità concepita quale un esser-ben-legata dell'opera nelle sue parti è indubbiamente un aspetto che ha a che fare con la bellezza. È un fatto facilmente confermabile da chi sperimenti il sentimento della bellezza che la bellezza è particolarmente intensa quando l'opera sia investita di un principio di unità che ne illumini il senso. Il sentimento del bello è più intenso quando le varie parti che compongono un'opera si raccolgono e si legano corrispondendosi in un

Nella sua declinazione più alta e matura e grazie all'opera di Andrea Palladio, in particolare il problema di raccordare i due piani della facciata – vale a dire di ridurre a uno ciò che è duplice[179] – trova una sofferta elaborazione, un incastro come uno spigoloso viluppo che cerca di tenere insieme qualcosa che si sta disgregando. Alcune chiese realizzate da Palladio a Venezia sono lo specchio di tale problema che Palladio risolve in sostanza compenetrando due frontoni del tempio classico, come osserva limpidamente Wittkower in questo disegno che tratteggia il profilo del San Francesco alla Vigna (iniziata intorno al 1562):



[180],

e come si ripete in modo prima più grandioso a San Giorgio Maggiore (iniziata nel 1566) e poi più equilibrato e raccolto nella Chiesa del Redentore (1577).

---

principio unico. Nel sottolineare la funzione di "raccogliere" e "legare" è implicata, sottintesa, l'azione del λέγειν (*lèghein*), vale a dire del λόγος: cfr. il saggio dal titolo «Logos» in M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., pp. 141-157, spec. a p. 150 s.

[179] R. Wittkower, *Principi architettonici*, cit., p. 88 ss.

[180] Andrea Palladio, profilo di S. Francesco alla Vigna a Venezia, disegno tratto da R. Wittkower, *Principi architettonici*, cit., p. 90.

[181].

Se l'unità, l'organicità sono la marca dell'architettura (e forse della stessa cultura) della Grecia antica, è il numero due la marca del moderno. La

[181] Andrea Palladio, Chiesa del Redentore, 1577, Venezia. Foto di Giuliana Scotto.

modernità ha da sempre familiarità il doppio, la presa di distanza al proprio interno, la differenza assunta su di sé, la duplicità corpo-anima, interno-esterno, materia-trascendenza, riformulazione del *dia-bàllo* (διαβάλλω, getto oltre, al di là, cioè disunisco, inganno) che è anche il mistero del male (διάβολος, ovvero *diàbolos*). L'architettura rinascimentale postula che il λόγος dell'uomo possa stendersi come una rete uniforme a catturare uomo e natura, uomo e Dio, proprio come la prospettiva – la quale prende le mosse dalla teoria della progettazione architettonica – è un reticolo da proiettare sugli oggetti per rappresentarli e conoscerli a partire dai loro rapporti spaziali. Il due, la seconda possibilità, l'anima interiore in quanto contrapposta all'alterità sono forse il tema più costante e profondo della modernità. La riflessione filosofica alle soglie del nostro tempo ha messo in luce la scissione della coscienza moderna come un suo tratto assai problematico e inconciliato[182]. E sembra proprio un malessere del nostro tempo la forma di follia che si manifesta con la schizofrenia, cioè, secondo la trasparente etimologia del termine medico, la divisione dell'anima[183].

Se l'essenza della cultura dell'antica Grecia (incarnata dalla tragedia), muore di propria mano, come suggerisce Nietzsche[184], poggiando peraltro sul valore della misura e della bellezza sino alla propria estinzione (si pensi alla grazia in cui si mantiene l'Ellenismo sino alla propria fine) e mai cedendo alla distruzione del mondo circostante, forse può dirsi che invece il Rinascimento si inabissa nella follia della modernità, nell'impossibilità di ricucire una dualità, una coscienza scissa, uno spaesamento con cui non si riesce a fare i conti.

---

[182] P. Vinci, *"Coscienza infelice" e "anima bella". Commentario alla* Fenomenologia dello spirito *di Hegel*, Guerini e Associati, Milano 1999.
[183] Cfr. R.D. Laing, *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness,* Penguin, Harmondsworth, 1965, tr. it. di D. Mezzacapa, *L'io diviso: studio di psichiatria esistenziale*, Einaudi, Torino, 1980.
[184] F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 1876, tr. it. di S. Giammetta, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano, 1972 e 1977, 1995[16], p. 75.

In architettura l'incipiente Barocco spezza la continuità fra interno e esterno, fra anima e spazio circostante. La natura cessa di parlare un linguaggio comprensibile all'uomo e gli si mostra come troppo vasta e potente perché egli possa imporle le forme geometriche che misteriosamente albergano nella sua mente. Questa scissione nel linguaggio che allontana spazio naturale e spazio dell'uomo si annida a ben riflettere già nella teoria di Alberti, là dove egli dice, glissando sulla differenza, frettolosamente, quasi evitando di approfondire, che la natura fra le varie forme geometriche si serve più volentieri di forme rotonde[185]. Come a dire che la natura si muove mediante curve morbide, mentre è proprio dell'uomo progettare procedendo per linee rette, esatte, irte di spigoli, di punte, di angoli. Nella fase matura del Rinascimento Palladio progetta ville di grande eleganza, dove tuttavia fra il disegno, rispettoso in maniera rigorosa dei princìpi armonici, e l'attuazione pratica, vi è lo scarto rappresentato dalla opacità del sensibile[186], dalla sua mancanza di trasparenza e dalla sua indocilità rispetto all'esattezza quale esigenza della geometria umana.

Nel Barocco è la linea curva a prendere il sopravvento[187], come se l'uomo, fiaccato dalla perdita di fiducia nella comprensibilità del mondo, non potesse che piegarsi al divenire della natura e asservirsi a una legge che non è razionale né esprimibile mediante la geometria tradizionale basata sui numeri interi.

Nondimeno il progetto di un abitare migliore, informato alla misura e alla bellezza che hanno sede nella facoltà più affascinante dell'uomo, la ragione intesa come λόγος, resta la grande lezione dell'architettura del Rinascimento, forse non del tutto indagata nelle sue possibilità ancora all'inizio del terzo millennio.

---

[185] L.B. Alberti, *L'arte di costruire*, cit., Libro VII, 114v, p. 256.
[186] R. Wittkower, *Principi architettonici*, cit., Parte IV, p. 99 ss.
[187] G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Editions de Minuit, Paris, 1988, tr. it. a cura di D. Tarizzo, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, 2004.

Sezione II
L'arte figurativa nel periodo del Rinascimento

24. Il rinnovamento dell'arte figurativa nel passaggio dal Medioevo al Rinascimento.

Per quanto riguarda l'arte figurativa[188], forse il passaggio fra Medioevo e Rinascimento appare meno brusco rispetto a quanto accade in architettura e presenta più evidenti tratti di continuità dovuti anche al carattere ben più capillare della produzione e diffusione delle opere pittoriche rispetto a quelle architettoniche. Ciò si mostra evidente soprattutto nel fatto che, nonostante la maggior attenzione agli aspetti sensibili dell'esistenza umana con cui si inaugura il Quattrocento, la rappresentazione di soggetti a carattere religioso permane e anzi si sviluppa ulteriormente. Tuttavia è indubbio che proprio a partire dal Quattrocento assistiamo un generale e profondo rinnovamento anche in campo pittorico. Il cambiamento è visibile su vari piani: esso riguarda non soltanto la tecnica esecutiva (che si arricchisce di nuovi materiali e supporti che ben presto soppiantano quelli usati nel Medioevo); ma investe anche la tecnica compositiva, che conosce la profonda innovazione offerta dalla prospettiva. Infine il cambiamento investe le tipologie dei temi rappresentati, ampliate a dismisura sul fondamento di una maggiore attenzione alla dimensione sensibile, aperte a offrire un'immagine di tutta la ricchezza del mondo terreno.

Proprio questa apertura agli aspetti concreti dell'esistenza umana, innanzitutto allo spazio in cui essa è collocata, esige una riformulazione del modo di interpretare il rapporto fra uomo e mondo. Al fine di cogliere il rinnovamento che la pittura attraversa nel corso del Rinascimento, occorre

[188] Ai fini del presente studio, per arte figurativa va qui intesa l'arte di rappresentazione su un supporto essenzialmente piatto (il pannello, la tavola di legno, la tela), cioè bidimensionale. In tal modo quanto detto escluderà in linea di principio l'arte scultorea ma potrà valere per certi aspetti anche per il bassorilievo.

soffermare l'attenzione sul fatto che il mondo oggetto di rappresentazione è inteso, sia – nel senso più originario – in quanto mondo della natura, generata da Dio, sia in quanto mondo storico prodotto dall'azione umana. Sull'onda di questo rinnovamento, il mondo in cui si dispiega l'esistenza umana è concepito come unità di natura e storia congiunte a Dio nel segno dell'atto creativo: Dio crea l'uomo e il mondo e l'uomo crea la storia e le attività tipicamente umane. L'arte figurativa si dispiega dunque sullo sfondo di questa unità fra uomo, Dio, storia e natura. Detto altrimenti, a differenza di quanto era avvenuto nel Medioevo, dove il mondo era strumento della potenza divina destinato prima o poi a dissolversi nel giorno del giudizio ultimo, il mondo per l'uomo rinascimentale è il luogo concreto in cui si intersecano la potenza creatrice di Dio (che l'ha generato) e quella dell'uomo (che vi agisce).

Nel Medioevo il mondo naturale è stato per lo più svalutato alla luce della vita sovrasensibile che secondo la fede religiosa attende l'uomo *post mortem*. Diversamente da quanto accadrà nel Rinascimento, nel Medioevo il mondo sensibile non è stato considerato come plesso unitario in cui si manifesta la coappartenenza fra uomo e Dio sul fondamento del logos, ma è stato avvicinato in modo frammentato: i singoli, minuti dettagli su cui di volta in volta l'arte medievale si è concentrata non erano inseriti in una lungimirante, razionale visione d'insieme, ma hanno ricevuto attenzione per lo più in ambiti e per periodi relativamente ristretti (si pensi alla pittura gotica legata alla società cortese). Nel corso del Medioevo il mondo in generale, in quanto sede dell'effimero, era tendenzialmente espunto dalla rappresentazione (soprattutto quando questa riguardava temi sacri, di per sé collocati in una dimensione ultraterrena) ovvero era trattato in maniera schematica, scarna, epurata dell'infinita varietà propria del suo darsi sensibile.

Con il rinnovamento inaugurato dal Quattrocento esso invece diviene oggetto diretto di attenzione in quanto luogo nel quale l'uomo storico si

colloca. Peraltro con ciò non deve credersi che nel Rinascimento sia il mondo in sé (sia in quanto natura che in quanto prodotto umano) a costituire oggetto di rappresentazione: anzi, sino al Barocco tanto la pittura di paesaggio quanto quella dei puri oggetti e degli ambienti (la "natura morta") sono considerate generi poco pregevoli. Ciò che invece conta quale tratto proprio del Rinascimento è che l'attenzione si sposta al *rapporto* fra uomo e mondo, quest'ultimo inteso, come accennato, in senso ambivalente. Il mondo è innanzitutto inteso come natura, giacché non si dà essere umano senza natura e l'essere umano è in qualche modo sempre aperto rispetto ad essa, sempre in rapporto con essa. Potenzialmente[189] la natura è sfondo di qualsiasi narrazione (sacra, storica, mitologica) ma nel Rinascimento essa è intesa come sfondo in tutta la sua fisicità giacché non solo costituisce l'ambiente circostante, ma anche il luogo reale in cui l'uomo può testimoniare la propria natura di creatura divina, creando a sua volta la storia. La natura è creatura divina e l'uomo testimonia la propria natura divina creando a sua volta un prodotto esclusivamente suo, la storia. In questo senso fra concretezza della storia e spazio naturale in cui la vita umana è immersa non vi è frattura ma continuità. Per usare le categorie linguistiche dell'analogia e della metonimia, può dirsi che nel rapporto con la natura l'uomo mantiene un'apertura al contempo sia analogica, sia metonimica. Dal punto di vista analogico infatti, l'uomo, in quanto crea la storia, è *simile* a Dio creatore. Dal punto di vista metonimico, invece, l'uomo *continua* il gesto di Dio creatore collocando nella natura la propria opera, cioè il gesto storico, e in tal modo si pone al centro di questo passaggio fra Dio e natura, quasi fosse il cardine che compagina Dio al mondo.

---

[189] Sottolineo questo tratto dello sfondo naturale in quanto esso non si afferma all'improvviso e in maniera definitiva nell'arte rinascimentale: anzi, nella fase iniziale di questa, lo stile tipico del Medioevo (fondo d'oro, ambiente astratto; ovvero fondo scuro, frequente nella pittura fiamminga sino alla prima metà del Quattrocento) ancora permane soprattutto quando si tratta di rappresentare esseri sottratti allo svolgersi del tempo: vedasi per esempio il *Polittico di San Luca* dipinto da Andrea Mantegna fra il 1453 e il 1454 e conservato attualmente alla Pinacoteca di Brera.

Per questo motivo qualche elemento del paesaggio naturale appare in modo tipico nei dipinti rinascimentali (come sfondo infinito dell'azione, nella cui profondità lo sguardo si perde), oppure la scena rappresentata (anche quella sacra) è in qualche modo calata nell'attualità storica per cui sono valorizzati dettagli fisici (oggetti, abiti, architetture) o narrativi riferiti a fatti e esseri umani effettivamente vissuti. In questa fase più che centenaria della storia dell'arte il tema del rapporto fra uomo e mondo è così fondamentale che il declino di quest'ultima può cogliersi anche dal momento in cui l'unità di uomo e mondo (soprattutto il legame fra uomo e mondo naturale) comincia a sgretolarsi. A partire da questo momento che siglerà la fine del Rinascimento e darà avvio al Barocco, da un lato abbiamo la tendenza a raffigurare esseri umani in interni, senza finestre, senza la possibilità di vedere "fuori", e dall'altro lato il "fuori" (per lo più il paesaggio) è assunto quale unico protagonista del quadro.

A) *Soggetti e temi tipici dell'arte rinascimentale.*

25. Ampliamento nella tipologia dei soggetti raffigurati.

Nel Medioevo erano i soggetti sacri a costituire tema privilegiato dell'arte figurativa. Madonne con Bambinelli, crocifissioni, episodi testamentari o tratti dalla vita dei Santi erano riprodotti su pale d'altare, vetrate, tessere musive a fini non soltanto decorativi ma anche narrativi e didascalici in un'epoca dove solamente una sparuta minoranza era in grado di leggere e scrivere. Personaggi storici realmente esistenti vi trovavano invece spazio assai limitato: l'arte medievale di rado dà volto a uomini incarnanti il potere spirituale (per esempio vescovi o papi) o temporale (influenti personalità politiche). Ma con il Rinascimento si assiste a un notevole ampliamento della tipologia di soggetti rappresentati. La rinnovata attenzione alla concretezza del mondo nel suo duplice darsi naturale e storico moltiplica notevolmente gli

oggetti su cui si focalizza l'arte figurativa. Accanto alle scene sacre gli artisti si dedicano a soggetti mitologici, a celebrare la grandezza di uomini politici e delle loro famiglie, nonché a dare volto agli esponenti di una borghesia cittadina in ascesa economica e arricchitasi praticando commerci e prestando denari. È inoltre in questa fase che l'autoritratto dell'artista comincia a costituire un genere a sé stante, segno di una presa di coscienza da parte dell'artista della crescente importanza del proprio ruolo sociale. Ciò si verifica anche grazie allo sviluppo della tecnica di fabbricazione di specchi[190] che restituiscono in maniera precisa l'immagine dell'oggetto riflesso e consentono una sperimentazione, a livello pittorico, delle possibilità di offrire del volto umano un'immagine fedele alla realtà. Infine nell'ambito dei generi pittorici diffusi in questo periodo va ricordata anche una corrente impegnata a tradurre in figurazioni allegoriche virtù e qualità morali del viver civile.

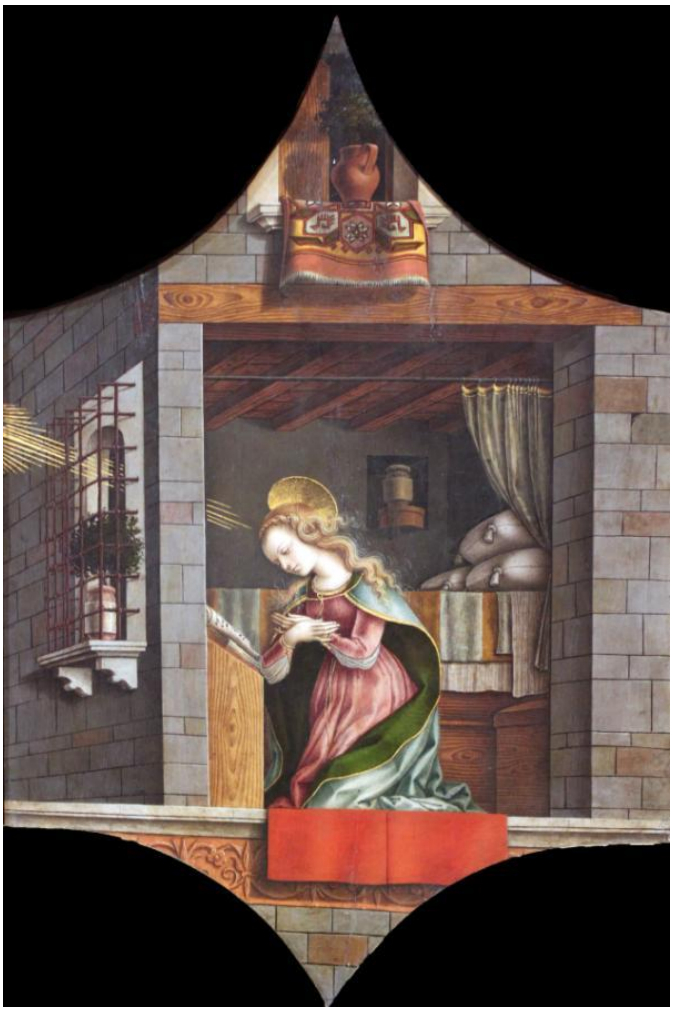
Vediamo ora i tratti essenziali di questi oggetti tipici dell'arte figurativa rinascimentale.

26. Il sacro nell'arte figurativa rinascimentale e le principali differenze rispetto al Medioevo.

Dal punto di vista delle tematiche il permanere, per tutta l'età rinascimentale, di attività dedicate alla rappresentazione di soggetti religiosi costituisce forse il ponte più evidente della continuità rispetto al Medioevo. Anche nel Rinascimento abbiamo storie sacre realizzate, almeno in una prima fase, ancora a fini narrativi e didascalici prima che decorativi. Ma la mutata sensibilità fa volgere lo sforzo degli artisti innanzitutto verso una resa più fedele della realtà che pullula di dettagli, doni festosi della natura quale prima

[190] A partire dal Cinquecento a Venezia si è perfezionata la tecnica costruttiva degli specchi realizzando la più accurata copertura (garanzia di una capacità riflettente ottimale) di un lato di pannello in vetro mediante uno strato metallico sottilissimo prodotto mescolando stagno e mercurio, il che ha generato una vera e propria svolta culturale che si riverbera anche nella storia dell'arte: cfr. A.D. Marinescu, *Specularité déformante. Sur les traces d'un paradigme anti-mimétique de l'art*, L'Harmattan, Paris, 2013, p. 13.

manifestazione della gloria divina: si vedano per esempio le sontuose corone di frutti e i ramoscelli fioriti ai piedi dei troni su cui Carlo Crivelli fa sedere le sue Madonne, come quella detta *della candeletta* (1490-92), custodita nella Pinacoteca di Brera a Milano, oppure nella sua resa della scena dell'*Annunciazione*, originariamente nella chiesa di San Domenico a Camerino e ora a Francoforte, dove alla grazia del viso della Vergine e alla finezza delle vesti, sono aggiunti dettagli narrativi resi con gusto realistico perfetto: la griglia dell'inferriata, i blocchi di pietra dalle sfumature diverse, i cuscini soffici e gonfi, i vasi con le piantine esibiti alle finestre, il lembo di tappeto, la trave di legno che regge la muratura del piano superiore: [191].



Anche la resa dei volti e delle pose si libera delle linee falcate e deformanti che nell'arte Medievale ricordavano agli esseri umani il loro esser polvere, la loro essenza che nel senso etico che nondimeno debbono perseguire, malgrado e oltre la propria caducità, deve mostrarsi flessuosa e docile al volere e al potere divino che imprime loro forma e forza. Durante il Rinascimento invece i volti sono rappresentati nel modo florido, gentile o avvizzito in cui essi di volta in volta si dànno nel

[191] Carlo Crivelli (Venezia, intorno al 1430-35 – Ascoli Piceno, intorno al 1495), *Vergine annunciata*, 1482, Francoforte, Städelsches Kunstinstitut. Immagine tratta dal sito: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/1482_Crivelli_Announciation_anagoria.JPG.

mondo naturale, come mostra per esempio la *Sacra conversazione*, affresco di Beato Angelico dove i volti dei personaggi sono tutti estremamente

[192],

caratteristici e non idealizzati, oltre al fatto che ombre proiettate dai capitelli delle lesene e il dettaglio dell'intonaco screpolato immergono la scena sacra in una dimensione tutta terrena di caducità. La medesima attenzione alla dimensione sensibile induce Fra Filippo Lippi, nella sua *Madonna con Bambino e due angeli* (riprodotta alla pagina seguente), a dipingere la Vergine innanzitutto come una fanciulla incantevole per la sua bellezza.

[192] Beato Angelico (Vicchio, intorno al 1395 – Roma, 1455), *Sacra conversazione*, nota anche come *Madonna delle ombre*, intorno al 1443, Convento di San Marco, Firenze. Immagine disponibile al sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Beato_angelico%2C_madonna_delle_ombre.jpg.

[193].

[193] Filippo Lippi (Firenze, 1406 – Spoleto, 1469), *Madonna con Bambino e due angeli*,

Ma nella nuova luce in cui il mondo sensibile risveglia l'attenzione dell'uomo rinascimentale, non solo gli arredi che riempiono lo spazio delle scene d'interno, ma anche l'abbigliamento assume nuova importanza. Nel Medioevo l'abbigliamento non era valorizzato se non in senso simbolico o virtuosistico. Per quanto riguarda l'aspetto simbolico, si pensi al manto azzurro delle madonne di Duccio di Buoninsegna, dove il sottile, semplice filo d'oro della bordatura dice con dolcezza il dispiegarsi di ragioni e vie che noi umani non siamo in grado di comprendere, lungo le quali incespichiamo costantemente, come per esempio può notarsi nella imponente *Madonna Rucellai* risalente al 1285:

[194].

Ovvero, per un'esemplificazione degli aspetti virtuosistici espressi dai dettagli d'abbigliamento, si pensi ancora alla maestria spesa dal Maestro di Sant'Apollinare per i mosaici in Sant'Apollinare a Ravenna raffiguranti gli abiti esotici dei tre Re Magi:

1465, Uffizi, Firenze. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/Fra_Filippo_Lippi_-_Madonna_with_the_Child_and_two_Angels_-_WGA13307.jpg

[194] Duccio di Buoninsegna (Siena, intorno al 1255 –intorno al 1318), *Madonna Rucellai*, Uffizi, Firenze. Dati biografici di Duccio in G. Nifosì, *Arte in opera, vol. 2: dal Tardoantico al Gotico internazionale: pittura, scultura, architettura*, Laterza, Bari, 2015, pp. lxii-lxiii. Immagine tratta dal sito https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio_-_Maest%C3%A0_-_Google_Art_Project.jpg.

[195], e dove il virtuosismo investe anche altri dettagli del mondo, come le piante, i fiori, i sassolini, i quali però, a differenza di quanto avviene nel Rinascimento, sono collocati nel supporto di rappresentazione (qui la muratura che sostiene le tessere musive) come si trattasse di campioni, di esempi avulsi dal tutto del mondo a cui appartengono e nel quale sono immerse le regole della percezione che definiscono il rapporto con lo spazio[196]. Insomma, nel corso del Medioevo l'attenzione degli artisti si concentra sugli aspetti narrativi, allegorici, teologici, mentre il sensibile di per sé non riveste particolare interesse.

[195] Maestro di Sant'Apollinare, dettaglio del mosaico raffigurante *Maria col Bambino attorniata dagli angeli*, entro il 526 d.C., Sant'Apollinare, Ravenna. Immagine tratta dal sito https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Magi_(1).jpg.

[196] Come può cogliersi dal mosaico riprodotto, infatti, i dettagli naturalistici sono sproporzionati rispetto alle figure umane e sono raffigurati quasi fossero immagini di un erbario: si offrono come concetti, non come effettivamente le piante si mostrano nel loro darsi all'interno del naturale in cui le incontriamo, per esempio con le loro ombre, con alcune foglie e fiori essiccati, oppure piegandosi all'incedere dei passi.

In opposizione a questo atteggiamento riscontrabile nel periodo medievale, nel Rinascimento possiamo osservare la vestizione dei protagonisti delle storie sacre per lo più con abiti eleganti, veli leggeri, serici velluti e ricchi broccati, proprio come quelli indossati dagli uomini e dalle donne del tempo: lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, dipinto su legno di quercia da Hans Memling fra il 1474 e il 1479, settore centrale del trittico facente parte del *Polittico di San Giovanni* e attualmente conservato nel Memlingsmuseum di Bruges),

[197]

[197] Hans Memling (Seligenstadt, intorno al 1433 – Bruges, 1494), *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, Memlingsmuseum, Bruges. Immagine tratta dal sito https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Memling_065.jpg.

costituisce da questo punto di vista un ottimo esempio per cogliere la cura nella resa dei tessuti, con tale realismo da lasciarci vedere la materia di cui sono fatti e giungere al nostro orecchio con un fruscio di panni ricchi e pesanti.

Questo nuovo modo di guardare e di offrire con esattezza la realtà non si limita agli abiti, ma si sofferma anche sugli arredi e gli oggetti collocati sulla scena. In generale infatti, nei dipinti rinascimentali, registriamo la presenza frequente di mobili, stoviglie e suppellettili alla moda. Questi oggetti da un lato ricollocano la vicenda sacra nella quotidianità e nei suoi spazi, con un effetto che all'epoca doveva apparire attualizzante e di urgenza etica, come se nel nostro tempo, per sentire più vicino a noi l'evento dell'incarnazione, raffigurassimo l'Arcangelo dell'Annunciazione in *blue jeans* e maglietta; e dall'altro lato – di nuovo – spostano l'attenzione sulla ricchezza e la varietà del sensibile nel suo modo concreto di circondarci.

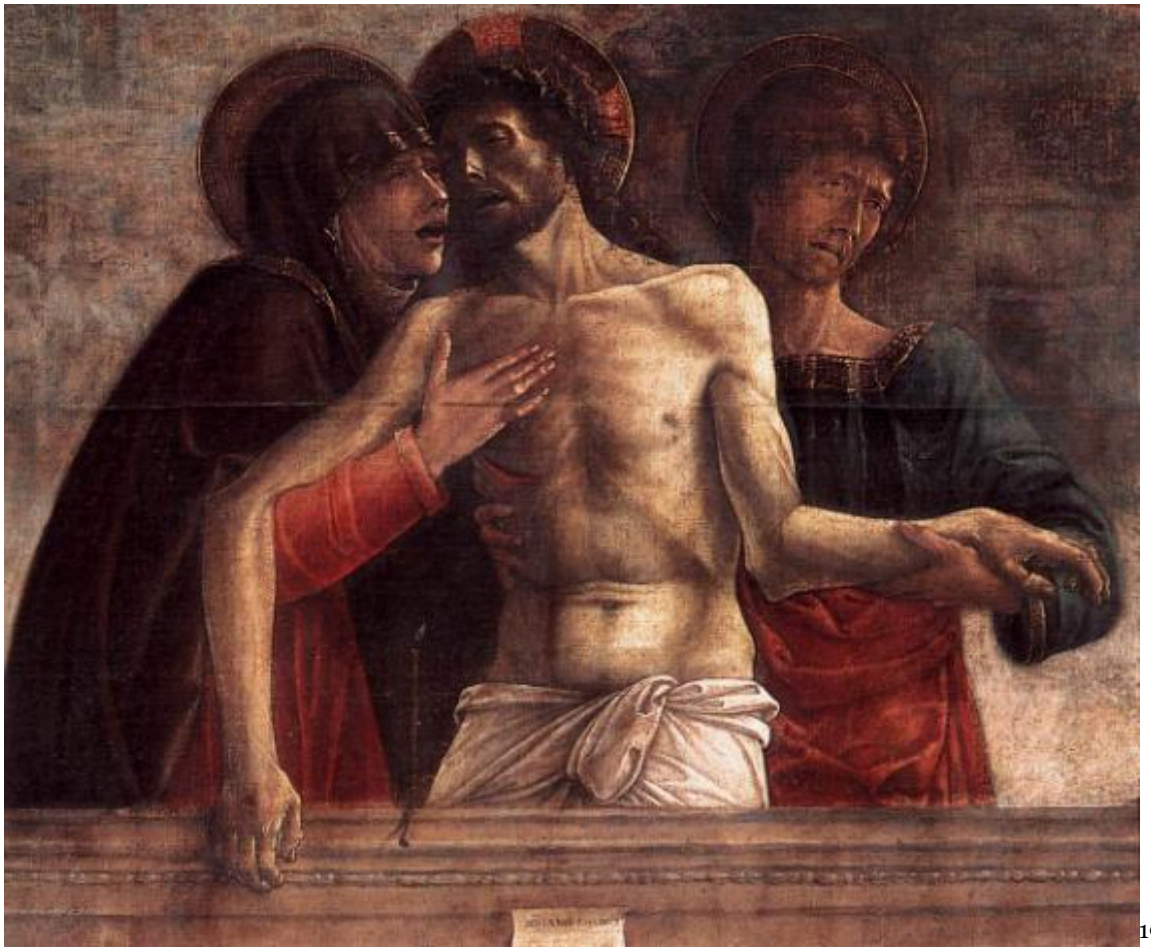
Inoltre, rispetto al Medioevo, il cambiamento si registra anche negli stati d'animo espressi. Talora, in segno di continuità con il Medioevo il dolore del mondo sfigura ancora il Crocifisso, così come una pena profonda per la sorte del Figlioletto è dipinta sui volti delle Madonne: e non potrebbe essere diversamente dato il tratto negativo che da sempre affligge l'uomo nel suo soggiorno terreno. Ma nel Rinascimento – quasi a cercare una distrazione dal dolore inconsolabile della vicenda di passione di Gesù, quasi rinviandola a un futuro che fa ingresso nel quadro soltanto mediante la memoria e la coscienza dello spettatore – gli artisti sembrano anche voler celebrare oltre alla bellezza delicata della Vergine anche la tenerezza del Bambino, raffigurato come un bimbo paffuto e giocherellone come tutti i bambini, come si coglie per esempio nella *Madonna Colonna* di Raffaello dipinta intorno al 1508:

[198].

E tuttavia non deve credersi che la gamma di sentimenti espressi dalla coppia Vergine-Figlio si limiti a toccare le corde della tenerezza: anzi,

[198] Raffaello Sanzio (Urbino, 1483 – Roma, 1520), *Madonna colonna*, Gemäldegalerie, Berlino. Immagine disponibile al sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Raffaello_Sanzio_-_Colonna_Madonna_-_WGA18782.jpg.

l'accento posto su questo aspetto avrebbe ben presto portato all'irrigidimento della rappresentazione in un *cliché* sdolcinato. Nel loro sperimentalismo invece gli artisti rinascimentali arrivano addirittura a una resa sensuale del rapporto materno, rapporto privilegiato e cardine del mistero della generazione di cui nella scabrosa *Pietà* di Giovanni Bellini risalente al 1472 e conservata presso il Palazzo Ducale di Venezia


[199]

sono portati in luce i tratti che lo avvicinano a quello fra gli amanti. Bellini aveva già dipinto il medesimo soggetto circa una dozzina di anni prima nella *Pietà* attualmente nella Pinacoteca di Brera dove pure si nota l'ambiguità del sentimento espresso. In particolare nel dipinto più antico lo sguardo dello

[199] Giovani Bellini (Venezia, intorno al 1433 – 1516), *Pietà*, 1472, Palazzo Ducale, Venezia. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Giovanni_Bellini_-_Piet%C3%A0_%28detail%29_-_WGA01665.jpg.

spettatore che vaga sulla tela prima o poi è destinato a soffermarsi sulle labbra aperte e vicine. Ma nella *Pietà* di Palazzo ducale l'ambiguità è accentuata dal fatto che i visi vicini sono quelli di un uomo e una donna nello splendore della loro prima età adulta. In questa più tarda *Pietà* qui riprodotta, la Madonna sembra addirittura più giovane del Cristo.

Un'inquietudine pervasa di un interrogarsi sul senso concreto delle vicende umane sembra impossessarsi degli artisti che si accostano alle tematiche del sacro. Nell'affresco all'interno del Cenacolo di Sant'Apollonia a Firenze dedicato all'*Ultima Cena* (1447), Andrea del Castagno unisce in una accorata sintesi la domanda sul male, sul negativo che lacera la perfezione e la bellezza dell'umana esistenza interpretandolo come un ordine distinto eppure ad essa indissolubilmente mescolato tanto che a distanza ravvicinata è difficile distinguerlo dal bene.

[200].

Infatti mentre tutti gli altri Apostoli si collocano sul versante del giusto e del buono, vale a dire dal lato in cui siede anche Gesù, tutti unificati dal candore della splendente tovaglia (segmento ben retto e uniforme nel suo colore bianco), Giuda è raffigurato solo, isolato sul lato opposto, in abiti dai

[200] Andrea del Castagno (Castagno, intorno al 1421 – Firenze, 1457), *Ultima cena*, 1447, Sant'Apollonia, Firenze. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/Andrea_del_Castagno_001.jpg.

colori foschi, la capigliatura più scura di quella di chiunque altro, collocato su un esile sgabellino prossimo a rovesciarsi. Ma nonostante questa sorta di esilio in cui è relegato Giuda e che consente allo spettatore di identificarlo immediatamente, come di giudicare e di dividere con facilità, diremmo quasi con ovvietà, il buono dal cattivo, il giusto dall'ingiusto, in realtà a uno sguardo più attento è proprio Giuda a intrecciare la propria mano traditrice a quella della sua vittima, tanto che dal dettaglio sembra trattarsi delle mani di un'unica persona,

[201],

di un'unica volontà ordinante posta al cuore della scena. Interrogazione sul male e sul suo senso, cui lo scivolare dei decenni sembra via via allontanare una risposta. L'*Ultima cena* di Andrea del Castagno appartiene infatti alla prima fase del Rinascimento, quando le scene sacre ancora vibrano di un sentimento religioso intriso dell'eredità culturale del Medioevo. Più avanti, con l'assimilazione della nuova modalità artistica e la velocità dei

[201] Andrea del Castagno, *Ultima cena*, dettaglio. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Andrea_del_castagno%2C_cenacolo_di_sant%27apollonia%2C_1447%2C_07.JPG.

cambiamenti imposti dalla storia politica si osserva un progressivo allontanamento da un sincero afflato mistico, e l'attenzione alla realtà inizia a colorarsi di una sorta di disperazione e di lontananza delle possibilità concrete di redenzione. Si pensi per esempio alla scelta in senso decisamente realistico del *Lamento su Cristo morto* di Andrea Mantegna. Qui l'artista raffigura la pelle con i toni grigi che segnalano indubitabilmente l'assenza di vita e l'inizio del processo di decomposizione, rendendo così più incredibile la possibilità di resurrezione dato che la scena è tutta posta al di qua della trascendenza, nella dimensione caduca del corpo:

[202].

[202] Andrea Mantegna (Isola di Carturo, 1431 – Mantova, 1506), *Lamento su Cristo morto*, intorno al 1490, Milano, Pinacoteca di Brera. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Mantegna_Andrea_Dead_Christ.jpg.

Ancor più cruda e solitaria l'interpretazione del *Corpo di Cristo morto nella tomba* di Hans Holbein il Giovane, dove il corpo in cui secondo il cristianesimo si incarna il divino è totalmente pervaso dal *rigor mortis*, come qualunque altro corpo un tempo vivente e adesso trapassato.

[203].

In quest'opera di Holbein lo spettatore ha la sensazione di esser costretto anch'egli all'interno del sepolcro: l'assenza di riferimenti spaziali esterni sembra alludere drammaticamente alla mancanza di via di uscita.

Meno disperata, ma non per questo meno drammatica, la toccante, modernissima *Resurrezione* di Donatello (1460-1465) fusa sul pulpito di San Lorenzo a Firenze

[204],

nella quale l'artista prova a pensare in concreto quale aspetto possa mai avere

[203] Hans Holbein il Giovane (Augusta, 1497 – Londra, 1543), *Corpo di Cristo morto nella tomba*, 1521, Kunstmuseum, Basilea. Immagine tratta dal sito https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Body_of_the_Dead_Christ_in_the_Tomb_(Holbein_der_J%C3%BCngere)?uselang=it#/media/File:Holbeindeadchrist.jpg.

un dio che sconfigge un nemico quale la morte, oggettivamente alla sua stessa altezza per silenzio e mistero. L'inquietudine di questo domandare immerso nella realtà sensibile permane ancora fresca e viva, nelle sue varie declinazioni, più o meno delicate, più o meno intente ad additare la bellezza esteriore del mondo, per tutto il Quattrocento e nel primo Cinquecento; ma a un certo momento sembra giungersi a un punto di chiusura senza ritorno. Questo punto di chiusura è ben esemplificato dalla *Deposizione dalla Croce* di Jacopo Pontormo, artista che rappresenta un punto di giunzione fra il declinante Rinascimento e l'incipiente Manierismo. Questo dipinto in particolare mostra che cosa ne è degli esseri umani alla morte di Dio:[205]: anche se in scena non sono rappresentate neanche dodici figure umane, abbiamo l'impressione che i protagonisti siano molti, molti di più, perché i panneggi sono pesanti e agitati, i gesti scomposti e disordinati. Vediamo uno sconquasso di corpi inabili a sorreggere il peso della morte di

[204] Donato di Nicolò di Betto Bardi, detto Donatello (Firenze, 1386 – 1466), *Resurrezione*, 1460-1466, San Lorenzo, Firenze. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Donatello_e_aiuti%2C_pulpito_della_resurrezione%2C_dal_1460%2C_resurrezione_01.JPG.

[205] Jacopo Pontormo, *Deposizione dalla croce*, 1525-1528, Cappella Capponi in Santa Felicita, Firenze. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/Jacopo_Pontormo_004.jpg.

Cristo, deboli e senza direzioni, i visi angosciati e spaventati. A questo punto siamo alle soglie della Controriforma.

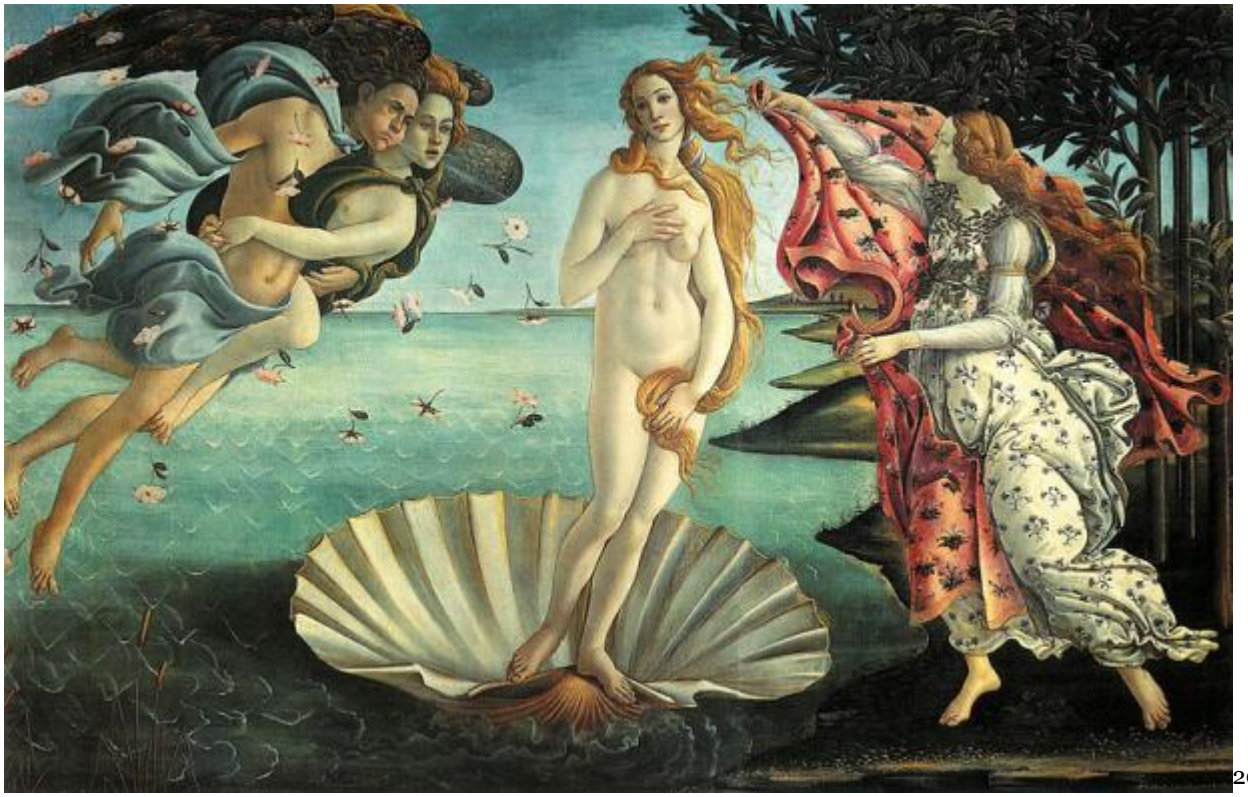
Dopo il Concilio di Trento l'arte avente a oggetto tematiche religiose cambia innanzitutto il proprio scopo e il pensiero interrogante che aveva percorso il Rinascimento sin dai primi affreschi di Masaccio diviene uno sfondo tendenzialmente buio o manierato, atto a incutere un timore inarticolato, senza luce, sino a quando, nel cuore del Barocco, Michelangelo Merisi da Caravaggio con le sue tele provocatorie non si farà carico di riformulare angosciose domande che toccano ogni essere umano. Ma stavolta, con Caravaggio, ciò non avviene a partire dalla perfezione celeste in cui vivono eternamente gli esseri divini, bensì dalla miseria e dalla opacità in cui in quanto esseri umani siamo immersi: ed è per questo che le figure sacre create da questo grande interprete del Barocco hanno il volto di popolani, prostitute, povera gente comune.

27. Risveglio dell'interesse per la mitologia classica.

Un altro settore tematico che risveglia l'interesse degli artisti del Rinascimento è costituito dai miti classici. Ciò è dovuto sia alla riscoperta di opere del mondo antico (architetture, sculture e pitture a "grottesche"), sia allo sviluppo della cultura umanista fondata sulla lettura delle opere di scrittori greci e latini.

Lo spostamento d'interesse verso il mondo classico amplia dunque i soggetti dell'arte figurativa anche in questa direzione. Accanto ai soggetti eterni della religione si raffigurano allora personaggi mitici altrettanto sottratti al tempo, vale a dire gli dèi e gli eroi di cui si ha notizia nei testi antichi che l'invenzione della stampa (verso la metà del XV secolo) contribuisce enormemente a divulgare. Come nel caso delle immagini sacre, anche nella rappresentazione rinascimentale di queste figure mitologiche la natura fa da sfondo e al contempo i dettagli degli oggetti e degli abiti sono

quelli storici della contemporaneità. Ma l'entusiasmo per la mitologia classica offre anche l'occasione per innovazioni che dovettero apparire davvero provocatorie per l'epoca. È infatti nel campo della raffigurazione di soggetti mitologici che compare un'importante variazione rispetto al Medioevo, vale a dire la presenza di corpi completamente nudi. In tal senso la *Nascita di Venere* di Alessandro di Mariano Filipepi, detto Botticelli (risalente circa al 1485 e conservata agli Uffizi di Firenze), è forse l'esempio più significativo:



[206].

Secondo la narrazione esiodea la dea della bellezza e dell'amore nasce dalla spuma del mare fecondata dopo che il dio del tempo *Chronos* vi ha gettato gli organi genitali del padre Urano, da lui evirato[207]. Botticelli dipinge una tela di grandi proporzioni, dove la nudità della dea si offre allo spettatore per la prima volta con tale maestosità; l'attenzione ai dettagli naturali – le rose senza spine che accompagnano il volo dei venti avvinghiati, le fronde venate

[206] Botticelli (Firenze, 1445 – 1510), *La nascita di Venere*, intorno al 1485, Uffizi, Firenze. Immagine tratta dal sito https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_nascita_di_Venere_(Botticelli).jpg.
[207] Cfr. Esiodo, Θεογονία, tr. it. *Teogonia*, a cura di G. Arrighetti, RCS Rizzoli, Milano, 1984, 1996[6], vv. 198-206, p. 77.

d'orodell'albero sullo sfondo – ma anche la precisione della decorazione floreale sul manto che sta per ricoprire la dea nonché sull'abito della figura mitica – forse Flora[208] – che l'attende sulla riva, mostrano la grande attenzione alla realtà sensibile e alla sua bellezza. Lo stato d'animo è delicato, problematico, inquieto: lo sguardo malinconico di Venere, [209],

sorta praticamente con il liberarsi del tempo, in qualche modo corrisponde ai visi in pena propri dei simboli dell'amore cristiano (come si coglie spesso nei volti della Vergine e dello stesso Bambino), ma in una rilettura, grazie anche alla nudità, rinnovata e spregiudicata.

Da Botticelli in poi, destinato a permanere sino all'Impressionismo, quello della Venere ignuda diviene soggetto via via più diffuso nella pittura europea, soprattutto nella posa distesa il cui modello è inaugurato dalla *Venere dormiente* di Giorgione (1510, custodita nella Gemäldegalerie di Dresda),

---

[208] È questa l'interpretazione che si rinviene per esempio in AA.VV., *Botticelli. Nascita di Venere. Introduzione di Philippe Daverio*, Scala Group, Firenze, 2014, p. 19.

[209] Botticelli, *La nascita di Venere*, dettaglio. Immagine tratta dal sito https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_049.jpg.

[210]

nella quale natura e figura umana/divina si fondono armoniosamente[211].

Al contempo anche altre figure mitologiche attirano l'attenzione dei pittori rinascimentali, prima in Italia, ma nel giro di pochi decenni anche Oltralpe. Da un lato si dipingono personaggi archetipici (Diana, Giove, Cupido, Apollo) assurti a simboli investiti di significati ancora attuali perché riferiti a valori intramontabili (l'amore, la giustizia) oppure ad attività da sempre svolte ad opera degli esseri umani (la poesia, la caccia ecc.), in grado di stabilire una connessione con una dimensione altra, estranea e al contempo propria, inumana perché trascendente la dimensione terrena, ovvero un ordine divino. Dall'altro lato nel Rinascimento il rapporto con la classicità prende la forma di una rilettura di alcune vicende mitiche. Un mito che attira particolarmente l'interesse degli artisti, tanto da permanere – anche in questo caso – sino alla contemporaneità, è quello di Danae, la fanciulla che il padre Acrisio aveva segregato in una torre affinché non procreasse il figlio destinato

[210] Giorgio o Zorzi da Castelfranco, detto Giorgione (Castelfranco Veneto, intorno al 1478 – Venezia, 1510), *Venere dormiente*, Gemäldegalerie, Dresda. Immagine tratta dal sito https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgione_-_Sleeping_Venus_-_Google_Art_Project_2.jpg.
[211] Cfr. S. Zuffi, *Grande Atlante del Rinascimento*, Electa, Milano, 2007, p. 226.

a ucciderlo. Ma Zeus, assunta la forma di pioggia d'oro, riesce a insinuarsi nella torre e sedurre la fanciulla, la quale darà poi alla luce Perseo, l'eroe cui spetterà di sconfiggere l'orribile Medusa e di portare a compimento il proprio tragico destino ponendo fine alla vita del nonno Acrisio[212]. Nel corso del Rinascimento il mito di Danae è reinterpretato per esempio da Tiziano nella sua *Danae Farnese*, 1544-1545, conservata al Museo di Capodimonte a Napoli e, oltralpe, dal fiammingo Jan de Mabuse, noto anche come Jan de Gossart, autore della *Danae* riprodotta qui accanto, dipinta nel 1527 e oggi all'Alte Pinakothek di Monaco: [213]. Qui la figura di Danae è collegata a una simbologia quanto mai conturbante, se si riflette che per lungo tempo il manto azzurro è stato prerogativa della Madonna. Il mito di Danae così riletto finisce per far assomigliare il dipinto in questione più a una annunciazione profana che non a una rivisitazione

[212] Il mito di Danae ci giunge da diverse fonti antiche. V. per esempio Ovidio, *Metamorphoseon Libri XV*, tr. it. *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino, 1979 e 1994, Libro IV, v. 611, p. 163.

[213] Jan Gossaert, detto Mabuse (Maubeuge, intorno al 1478 – Anversa, 1532), *Danae*, 1527, Alte Pinakothek, Monaco di Baviera. Immagine tratta dal sito https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Gossaert_-_Dana%C3%AB_-_WGA09781.jpg.

dell'antico[214]. Altri miti spesso frequentati in età rinascimentale sono quelli di Io e Giove (si pensi all'audace interpretazione che ne dà Correggio), di Diana e Endimione, Venere e Marte o Venere e Adone. Col tempo tuttavia, questi soggetti mitologici sembrano perdere forza. Con l'abbandono dell'estetica rinascimentale e l'inizio dell'inquietudine propria del Barocco, sulla tela i personaggi tendono a rimpicciolirsi, quasi a essere assorbiti nel paesaggio. Contemporaneamente, nel passaggio verso il Barocco accanto alle principali divinità olimpiche appaiono figure mitologiche minori: sembra quasi che la funzione centrale di simboli archetipici del mondo classico assolta dagli dèi più importanti (simboli dell'amore, della giustizia, del tempo, della bellezza, della razionalità ecc.) sia stata spodestata da anonime ninfe e divinità fluviali minori incarnanti il pullulare di vitalità di boschi e radure.

28. Arte rinascimentale e potere politico.

Ancora dal punto di vista delle tematiche considerate dagli artisti durante il periodo rinascimentale una terza categoria in cui possono collocarsi numerose opere è quella in cui si celebra il potere temporale. La crescente forza economica di molte città dovuta all'intensificarsi dei traffici commerciali e la progressiva emancipazione dall'influenza sia politica che spirituale esercitata dalla Chiesa determina maggior rilievo di chi gestisce il potere. Soprattutto con l'instaurarsi della forma politica della signoria, nelle città italiane il signore è il motore propulsore di attività militari, diplomatiche, culturali e di rinnovamento urbanistico. Al fine di aumentare il proprio prestigio e la propria autorità egli ingaggia gli artisti migliori in modo da esibire un'immagine imponente di sé e dei membri della propria famiglia.

---

[214] Benché studiosi autorevoli abbiano visto in Danae un simbolo di castità ovvero di castità violata, molteplici letture denunciano a mio avviso l'ambiguità sottostante il dipinto di Mabuse. Per una interpretazione che tiene conto delle diverse interpretazioni vedasi E.J. Sluijter, «Emulating Sensual Beauty: Representations of Danaë from Gossaert to Rembrandt», in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 27, no. 1/2, 1999, pp. 5–45.

Da un lato si sviluppa il tema delle scene di battaglia, dedicato a perpetuare la memoria di accadimenti storici rilevanti. Invero anche nel Medioevo abbiamo tracce di questa tipologia di soggetti, ma in età medievale la raffigurazione è innaturale, i rapporti proporzionali notevolmente alterati per privilegiare gli aspetti simbolici. Esempio di questa deviazione dalla rispondenza alla realtà dei rapporti spaziali tipica medievale è il *Guidoriccio da Fogliano di ritorno dalla Battaglia di Montaperti*, intorno al 1330, solitamente attribuito a Simone Martini:

[215].

Nel Rinascimento invece si cerca di raffigurare le battaglie in modo più fedele al vero, per rendere più viva la grandezza delle gesta del signore non

[215] L'affresco di Guidoriccio, recante la data 1328 e tradizionalmente attribuito a Simone Martini (Siena, intorno al 1285 – Avignone, 1344), si trova nel Palazzo pubblico di Siena. Benché l'attribuzione a Simone Martini sia stata ribadita anche di recente (v. per esempio L. Cateni, M.P. Lippi Mazzieri, *Duccio, Simone, Pietro Ambrogio e la grande stagione della pittura senese*, Betti, Siena, 2012), non possono omettersi i dubbi sollevati al riguardo soprattutto da studiosi anglosassoni (v. per esempio M. Mallory, G. Moran, «New evidence concerning "Guidoriccio"», in *The Burlington Magazine,* 1986, pp. 250-264), che in verità mi sembrano da condividere dato che i lavori di Simone Martini innanzitutto sono sempre caratterizzati da una composizione fondata su una sorta di teatralità, di completo dispiegamento del reale sulla superficie pittorica che invece è assente nell'affresco di Guidoriccio, che allude alla presenza di un intero mondo oltre al tragitto percorso fra l'accampamento da cui proviene e la rocca cui sta facendo ritorno. Inoltre i volti delle figure di Simone sono sempre induriti, diffidenti, poco accoglienti, ciò che poco si concilia con il viso pacioso di Guidoriccio, cui assomiglia lo stesso placido cavallo, entrambi còlti – non senza ironia, accomunati come sono dall'abbigliamento simile, come una coppia indivisibile – nella dolcezza del ritorno a casa. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/Simone_Martini_-_Guidoriccio_da_Fogliano_-_Google_Art_Project.jpg

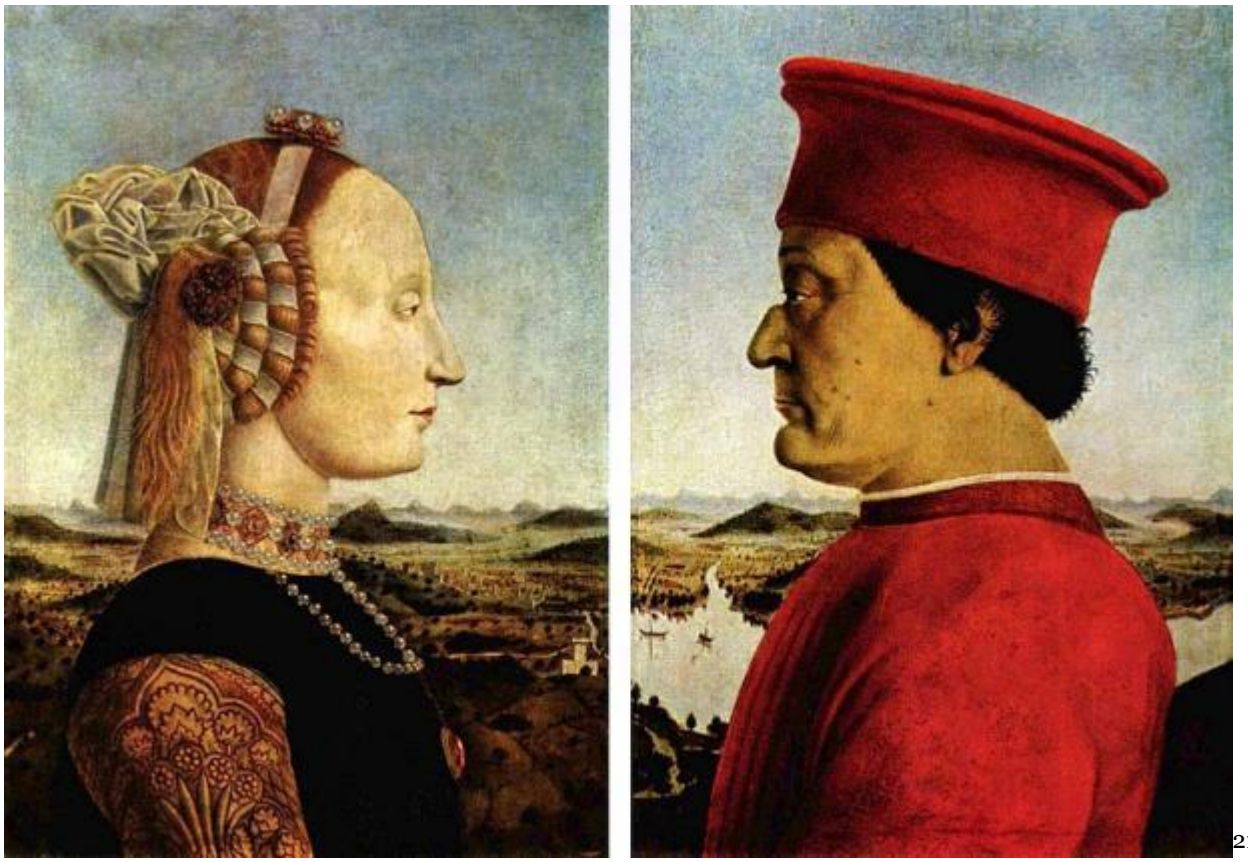
soltanto in senso simbolico, ma anche in senso realistico, effettivo, conformemente all'attestazione storica e fisica. Talora l'artista riesce anche a emanciparsi dallo scopo di celebrare il proprio committente e offre una rilettura del tema della battaglia impregnato di valori etici, come nella *Battaglia di Eraclio contro Cosroe*, facente parte del ciclo di affreschi dedicati alla *Leggenda della vera croce* e dipinto da Piero della Francesca per la Chiesa di San Francesco ad Arezzo fra il 1452 e il 1466. Qui la lontananza nel tempo dei fatti narrati, quasi leggendari e riferiti alle storie del legno della Croce, consentono a Piero di mostrare l'assurdità della guerra: è infatti impossibile distinguere il bene dal male, i giusti dagli ingiusti, gli eserciti non sono contrapposti, ma tutti i soldati coinvolti sono mescolati, poveri esseri umani la cui vita è in grave pericolo o è finita o sta finendo, come nel caso del soldato in basso al centro, ferito al collo, che si trascina carponi:

[216].

Molto più pacate ma non per questo meno allusive alla potenza e alla capacità violenta del signore sono poi le rappresentazioni che traducono in pittura il tema del monumento equestre. Esempi significativi in tal senso sono i due affreschi in Santa Maria del Fiore: il più antico, risalente al 1436, di

[216] Piero della Francesca (Borgo Sansepolcro, intorno al 1416/1417 – 1492), pannello dal ciclo di affreschi su la *Leggenda della Croce*, 1452-1466, chiesa di San Francesco, Arezzo. Immamgine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Piero_della_Francesco%2C_ciclo_di_affreschi_della_Vera_Croce%2C_battaglia_di_Eracleo_e_Cosroe%2C_Arezzo.jpg.

Paolo Uccello, raffigurante Giovanni Acuto; e quello celebrante Niccolò da Tolentino dipinto nel 1456 da Andrea del Castagno. A partire da questi affreschi il topos del signore come condottiero a cavallo è destinato a conoscere notevole fortuna anche nella resa scultorea (sia in marmo che in bronzo). Ma il signore è rappresentato anche in modo realistico, come uomo dotato di prudenza, intelligenza, lungimiranza. In questo periodo assume larga diffusione la prassi del ritratto, tanto più spietatamente veridico quanto più carisma promana dall'uomo politico. È quanto accade nel doppio ritratto dei duchi di Urbino, Federico da Montefeltro e la sposa Battista Sforza (realizzato da Piero della Francesca fra il 1465 e il 1472 e attualmente agli Uffizi),

 [217]

sul cui verso sono dipinte, cariche di simboli, vicende e persone della famiglia, secondo la struggente ricostruzione che legge un'allusione alla scomparsa

[217] Piero della Francesca, *Ritratto dei duchi di Urbino*, *recto*, 1465-1472, Uffizi, Firenze. Immagine tratta dal sito https://commons.wikimedia.org/wiki/Uffizi_-_Piero_della_Francesca?uselang=it#/media/File:Piero_della_Francesca_044.jpg.

precoce di Battista nella colonna spezzata fra le braccia delle figlie nel carro trionfale trainato da Federico

[218].

Non meno accurato sotto il profilo della fedeltà naturalistica è il ritratto di Carlo VII eseguito oltralpe nel 1450 da Jean Fouquet, dove l'analisi dei dettagli fisici del volto e l'indagine psicologica si coniugano a vesti ricche ed eleganti. Riconosciamo il collo di pelliccia, il velluto della giacca; al contempo Fouquet non abbellisce il naso prominente del sovrano, né le rughe di espressione, né la testa glabra:

[218] Per questa interpretazione v. P.G. Molari, *Piero della Francesca: la soluzione dell'enigma della Flagellazione e il ritrovamento dell'affresco perduto*, disponibile in formato e-book al sito http://amsacta.unibo.it/2663/, p. 18. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/01/Piero_della_Francesca_047.jpg .

[219].

Ma in questa categoria possono collocarsi anche i ritratti di papi e alti prelati che, al pari degli altri uomini di stato, sembrano voler lasciare dietro di sé l'immagine sensibile della propria grandezza *in temporalibus*[220].

[219] Jean Fouquet (Tours, intorno al 1420 – 1481), *Ritratto di Carlo VII*, particolare, 1450, Musée du Louvre, Parigi. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/Jean_fouquet%2C_carlo_VII_re_di_francia%2C_1445_o_1450_ca._02.JPG.

[220] Un rivolo di questa corrente di ritrattistica fedele al reale si consolida soprattutto nel corso del Cinquecento, nella resa del volto di grandi intellettuali o pensatori, immersi fra le loro carte oppure di cui è colta l'espressione intensa dello sguardo: si pensi al *Ritratto di Erasmo da Rotterdam* che Quentin Metsys realizza nel 1517 e custodito a Roma nella Galleria Nazionale d'Arte Antica oppure al *Ritratto di Baldassar Castiglione* (1514-1515), ora al Louvre, che Raffaello Sanzio dedica al grande letterato.

La celebrazione del signore ritratto anche come protettore delle arti, mecenate, uomo di grande cultura è poi talora posta in diretto rapporto con il sacro, a sottolineare di quale benevolenza e favore egli goda quale essere umano privilegiato. Ciò può cogliersi sia in opere a destinazione funebre, sia in altre miranti a guadagnare fama in vita. In questo filone celebrativo che lega il potere temporale al sacro può collocarsi per esempio la cosiddetta *Pala Montefeltro* (realizzata da Piero della Francesca fra il 1472 e il 1474), ora nella Pinacoteca di Brera a Milano, [221],. dove Federico da Montefeltro, armato di lucente

[221] Piero della Francesca, *Madonna col Bambino, Angeli, Santi e con il duca Federico da Montefeltro*, detta *Pala Montefeltro*, 1472-1474, Pinacoteca di Brera, Milano. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/Piero_della_Francesca_046.jpg .

corazza, si inginocchia dinanzi a un consesso costituito da figure sacre e componenti della propria famiglia[222].

Secondo quanto ci riporta Vasari[223], anche l'*Adorazione dei Magi* dipinta da Botticelli nel 1475 e conservata agli Uffizi si inserisce in questa corrente giacché celebra la famiglia de' Medici e il loro *entourage* di uomini di cultura:

[224].

[222] La Pala è anche detta di San Bernardino in quanto destinata a decorare la cappella funebre di Federico nella chiesa di San Bernardino a Urbino. Per una ipotesi ricostruttiva delle identità dei volti ivi raffigurati, secondo la quale in posa di Madonna col Bambino dovrebbe ravvisarsi la stessa Battista Sforza con il figlioletto Guidubaldo, mentre gli altri incarnerebbero personaggi illustri del tempo, compreso lo stesso Piero, autoritrattosi, vedasi P.G. Molari, *Piero della Francesca: la soluzione dell'enigma della Flagellazione e il ritrovamento dell'affresco perduto*, cit., p. 17 ss. Si tratta di una interpretazione minoritaria ma convincente, che cerca di render ragione dei molti misteri presenti nel quadro, non da ultimo l'uovo pendente dal soffitto. Ma se tale lettura fosse fondata, l'opera trascinerebbe il suo senso dentro alla storia umana, a dimostrazione di un progressivo affievolimento di importanza della tematica sacra avulsa dalla concretezza della vita.

[223] Cfr. le notizie in G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori architetti*, ridotte e annotate a cura di G. Urbini, G.B. Paravia, Torino, Milano, Firenze, Roma, Napoli, Palermo, 1934, p. 130.

Al Re Magio che rende omaggio alla Vergine dà volto il ritratto postumo di colui che ha avviato la storia di grandezza della famiglia, Cosimo il Vecchio, in abito nero a ricami d'oro; se ne riconoscono poi i figli Piero il Gottoso e Giovanni, inginocchiati in primo piano e di spalle, rispettivamente vestiti di un manto rosso foderato d'ermellino e in abito bianco; accanto a Giovanni, in piedi a destra, di profilo, può riconoscersi Giuliano; mentre Lorenzo, titolare dei diritti di successione dinastica, è posto direttamente dietro Cosimo. Fra gli intellettuali frequentatori della cerchia de' Medici Botticelli dipinge anche Angelo Poliziano, Pico della Mirandola e probabilmente se stesso, nelle vesti di un uomo in piedi, a margine, avvolto in un manto giallo (forse un'allusione a quello dipinto da Giotto nella scena del tradimento di Gesù), l'unico a rivolgere lo sguardo vigile e profondo dritto verso lo spettatore. L'*Adorazione dei Magi* integra politica e religione, e al contempo mostra l'unità di natura e storia di cui s'è detto prima: la capanna che accoglie il Bambinello è in realtà una sofisticata struttura in parte costituita di marmi antichi, in parte di roccia grezza, protetta da una povera tettoia in legno sorretta da alberi che paiono quasi secchi, o pali appena sbozzati; sullo sfondo di destra i resti di un antico colonnato architravato, raddolcito da erbe incolte; a sinistra il paesaggio si intravede come lontananza profonda. Gesto dell'uomo che crea la storia e creatura divina si intrecciano intimamente e si vengono incontro in un reciproco consentire che esprime anche una vera e propria autolegittimazione politica.

Se lasciamo le vicende italiane e guardiamo al resto d'Europa, dove l'assetto politico è sensibilmente diverso rispetto a quello del nostro Paese, in realtà per quanto riguarda la pittura celebrativa troviamo molti punti di contatto. Infatti nonostante le strutture politiche siano differenti, è tuttavia simile il contenuto del messaggio di chi, esercitando un potere pubblico, vuole

---

[224] Sandro Botticelli, *Adorazione dei Magi*, 1475. Uffizi, Firenze. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Sandro_Botticelli_-_Adorazione_dei_Magi_-_Google_Art_Project.jpg.

avocare a sé il privilegio di un rapporto diretto con le figure della spiritualità. A tale riguardo può ricordarsi la *Madonna del cancelliere Rolin* dipinta da Jan van Eyck nel 1435 e adesso al Musée du Louvre di Parigi

[225].

Rolin era il ricco e abile consigliere del duca di Borgogna, ed è raffigurato solo, ma forte, elegante, lo sguardo fermo, appena deferente di fronte ai

[225] Jan van Eyck (Maaseik [?], Belgio, intorno al 1390 – Bruges, 1441), *Madonna del cancelliere Rolin*, 1435, Musée du Louvre, Parigi. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/Jan_van_Eyck_The_Virgin_of_Chancellor_Rolin.jpg.

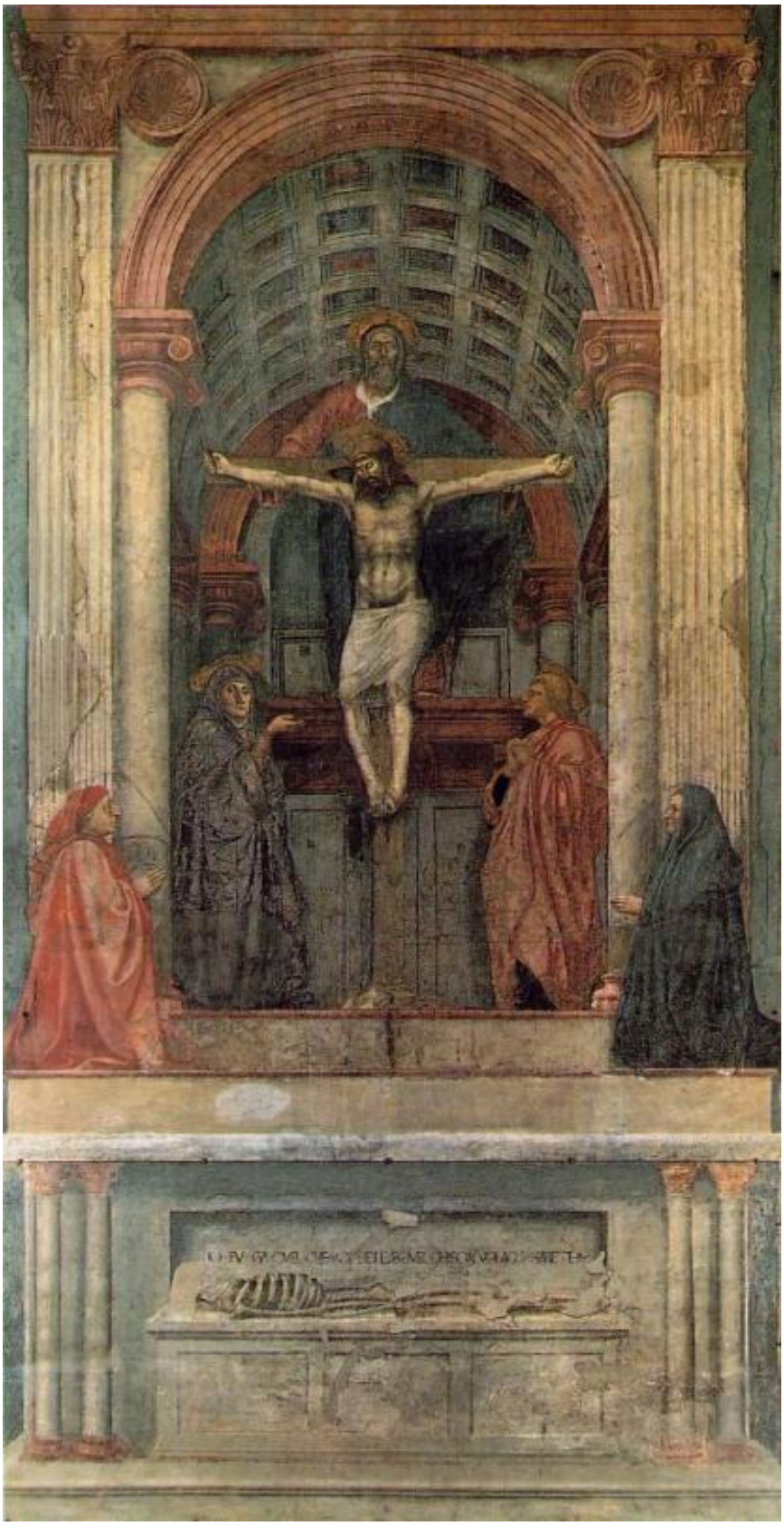
simboli della cristianità, in un dialogo privilegiato, consonante alla posizione goduta presso la corte del duca.

29. Arte rinascimentale e committenza borghese.

Facciamo ora un piccolo passo indietro all'*Adorazione dei Magi* di Botticelli. Quest'opera è interessante non solo perché celebra la potente famiglia che per alcuni decenni ha diretto le sorti della città di Firenze. Anche la storia della committenza dell'*Adorazione* botticelliana consente infatti di svolgere riflessioni ulteriori sul rapporto fra arte e potere in questo periodo. L'*Adorazione dei Magi* è stata infatti finanziata da Gaspare di Zanobi del Lama o di Zanobi Lami, forse per riscattarsi dalla fama di usuraio che aveva acquisito parallelamente all'accumularsi delle proprie sostanze[226]. In generale può osservarsi come nel Rinascimento si diffonda un crescente benessere materiale grazie all'incremento delle attività economiche. Le possibilità di commercio con terre lontane, per lungo tempo sconosciute, migliorano le condizioni di vita della piccola borghesia che così avvia una ascesa sociale relativamente rapida. Anche l'arte per conseguenza riflette questi cambiamenti. Fiorisce così una corrente pittorica che immortala mercanti, banchieri, uomini d'affari, proprio come se nello svolgimento delle proprie attività quotidiane assomigliassero ai signori della politica. In alcuni casi si tratta di ricchi committenti che, finanziando pale d'altare a decorazione delle cappelle acquistate nelle chiese, pensano di affermare l'acquisita importanza a livello sociale commissionando agli artisti lavori che li ritraggano assieme ai soggetti sacri. È quanto accade nella *Trinità* di Masaccio (1427-1428) collocata in Santa Maria Novella a Firenze,

[226] Dati tratti da AA.VV., *Botticelli, Nascita di Venere*, cit., p. 42.

[227], dove le figure simmetricamente inginocchiate alla base dell'affresco rappresentano il committente e la sua sposa in atteggiamento di preghiera di fronte alla scena sacra.



In altri casi invece sono gli esponenti di questa borghesia operosa a costituire i diretti, veri protagonisti del quadro. Esemplare in tal senso è il celebre dipinto di Jan van Eyck raffigurante *I coniugi Arnolfini* riprodotto alla pagina seguente (1434, conservato alla *National Gallery* di Londra):

[227] Tommaso di Ser Giovanni di Mone detto Masaccio (San Giovanni di Valdarno, 1401 – Roma, 1428), *Trinità*, 1424-1427, Santa Maria Novella, Firenze. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Masaccio_trinity.jpg.

[228].

Si tratta di una vera e propria esibizione della vita realizzata, colma di

[228] Jan van Eyck, *I coniugi Arnolfini*, 1434, National Gallery, Londra. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Jan_van_Eyck_-

promesse, agio, abbondanza; simboli, questi, che traspaiono dagli elementi del dipinto: la sposa prossima al parto, il cagnolino ai piedi della coppia, a confermare la fedeltà reciproca; il confortevole, elegantissimo mantello di pelliccia indossato dall'uomo, gli arredi lussuosi, come il tappeto, lo specchio convesso, i velluti delle tende e il prezioso lampadario in bronzo, la frutta d'importazione dalle terre calde del sud.

Questa tipologia di dipinti promossi da una committenza borghese più o meno arricchita riscuote molto successo e innesta nella storia dell'arte una componente quotidiana, domestica, non limitata ai soli oggetti, ma estesa ai protagonisti del quadro, iniziando così a tessere una trama di continuità fra temi più elevati (quelli sacri) e il bisogno di avvicinarsi alla realtà più modesta, per valorizzarne la bellezza o anche, eventualmente, per denunciare la miseria umana. Una volta che la quotidianità conquista uno spazio nella rappresentazione, prima accanto a soggeti sacri, poi in loro sostituzione, è breve il tragitto che l'attenzione deve compiere per cogliere le debolezze degli esseri umani. Ambiguo nel suo esser al contempo impietoso e delicato, sobrio e dolente, lo sguardo del pittore Quentin Messys (o Quinten Metsys) che ha còlto il tratto umano della cupidigia rappresentandolo ne *Il cambiavalute e sua moglie*, riprodotto alla pagina seguente. Le mani adunche dei due lasciano trasparirne il carattere avido di entrambi e lo sguardo rassegnato della moglie ne mostra la debolezza, la contraddizione di trar vantaggio dagli affari del marito e al contempo di non sapersi tirar fuori – se vi fosse l'occasione – dalla trappola che essi incarnano dal punto di vista etico.

_Portrait_of_Giovanni_Arnolfini_and_his_Wife_-_WGA7689.jpg. Giovanni Arnolfini era un mercante lucchese trasferitosi nelle Fiandre dove aveva fatto fortuna.

[229].

Il filone del ritratto di esseri umani qualunque – non solo di classe nobile o altoborghese, ma anche semplice, umile, attira l'interesse degli artisti: si pensi al *Ritratto dell'ignoto marinaio* (1465 o 1470-72, conservato al Museo Mandralisca di Cefalù) di Antonello da Messina:

[229] Quentin Messys, o Quinten Metsys o anche Massys (Lovanio, intorno al 1465/1466 – Anversa, 1430), *Il cambiavalute e sua moglie*, 1514, Musée du Louvre, Parigi. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9f/Quentin_Massys_001.jpg.

[230].

In questo pungente ritratto, oltre alla caratterizzazione psicologica assistiamo a un elemento innovativo per l'epoca, vale a dire l'assenza di

[230] Antonello da Messina (Messina, intorno al 1430 - 1479), *Ritratto d'ignoto marinaio*, 1465 o 1470-72, Museo Mandralisca, Cefalù. Immagine tratta dal sito https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonello_da_Messina_Ritratto_di_Ignoto.jpg.

ambientazione spaziale. Nel dipinto manca la costante del paesaggio che abbiamo riscontrato come tipica di questa fase della storia dell'arte; ma neppure sono presenti dettagli che denuncino il modo in cui lo spazio interno in cui si trova l'ignoto marinaio sia conformato. A parte i pochi elementi dell'abbigliamento i quali spiccano per l'austero candore più che per il virtuosismo nella resa[231], la figura sprofonda nel buio, ciò che sarà caratteristico del ritratto in età barocca.

Più tradizionale, ancorché in linea con questa corrente che progressivamente emancipa la figura umana dagli elementi sacrali è il *Ritratto di giovane* (1472, Museo Poldi Pezzoli di Milano) di Antonio Pollaiolo: [232].

Il profilo della donna si staglia purissimo contro uno sfondo di nubi lievi. Il pittore indulge con finissima pazienza nella resa della ricca acconciatura, della delicata collana di perle che valorizza il collo e la fronte e rappresenta la giovane in un abito elegante senza essere particolare sfarzoso, secondo quella che doveva essere la moda in voga nel tempo.

Ancora alla dimensione quotidiana – stavolta della vita militare – fa riferimento il *Soldato con il suo scudiero* (1509, Uffizi, Firenze; presente

[231] Anche nell'*Uomo con turbante rosso*, probabilmente autoritratto di Jan van Eyck, riprodotto più avanti nel testo, l'artista dipinge un uomo in un interno senza finestre né luci né dettagli spaziali, ma l'attenzione e la cura nella resa l'abbigliamento sono quelli propri dell'arte rinascimentale: si potrà osservare il complicato turbante rosso, il colletto di pelliccia della veste, la fine biancheria a contatto diretto con la pelle.

[232] Antonio Benci, detto Antonio del Pollaiolo (Firenze, intorno al 1431 – Roma, 1498), *Ritratto di giovane donna*, 1470-72, Museo Poldi Pezzoli, Milano. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Piero_del_pollaiolo%2C_ritratto_di_giovane_donna%2C_1470-75_ca._%28poldi_pezzoli%29_01.JPG.

anche presso la Galleria Borghese di Roma) attribuito a Giorgione.

[233].

Il fascino di questo dipinto non soltanto è offerto dalla luce smorzata tipica del Rinascimento più maturo, prima del volgere verso la crisi che,

[233] Giorgione, *Soldato con il suo scudiero*, 1509, Uffizi, Firenze. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/Giorgione%2C_Portrait_of_Warrior_with_his_Equerry.jpg.

culminando nella cesura della Controriforma, darà avvio al grande movimento artistico del Barocco. Gli strumenti di morte – la spada, la mazza, ma anche l'elmo mostruoso decorato con i simboli aggressivi delle borchie lucide, la corazza che balugina sinistramente nel buio – sono controbilanciati dalle mani delicate del soldato, dai capelli giovani e lucenti; così come dalla testa del suo scudiero, vulnerabile nel berretto di tela bianca, e soprattutto dall'intimità del loro colloquio, che lascia intravvedere la loro familiarità reciproca evidente dal fatto che si capiscono senza neppure scambiarsi uno sguardo, esibiscono un legame fatto soltanto di puro ascolto.

30. L'autoritratto nel Rinascimento.

Un posto a parte merita – per le sue implicazioni in una possibile metafisica della raffigurazione artistica – l'autoritratto. Nel Medioevo gli esempi di questo tipo di soggetto sono sporadici[234]. Sotto questo profilo, la diffusione degli specchi e la maggior facilità nel reperire questo tipo di oggetti durante il Rinascimento rende materialmente più praticabile per l'artista studiare la propria stessa immagine. S'è già accennato all'*Adorazione dei Magi* di Botticelli: qui l'artista riserva a sé stesso una posizione marginale, è solo lo sguardo che ci dice come forse di tutti i personaggi raffigurati quello più umano, non immerso nelle proprie cure, conversazioni, attività, è proprio l'artista, attento a ciò che è talmente altro, talmente al di fuori, da indirizzarsi oltre il quadro, all'osservatore che siamo noi, raggiungendoci oltre il tempo e lo spazio.

La cultura rinascimentale ci ha tramandato altri casi famosi dove il pittore ritrae sé stesso all'interno di una scena complessa. È quanto accade per esempio nella *Scuola d'Atene* di Raffaello Sanzio (1509-10, Stanza della Segnatura, Musei vaticani, Città del Vaticano),

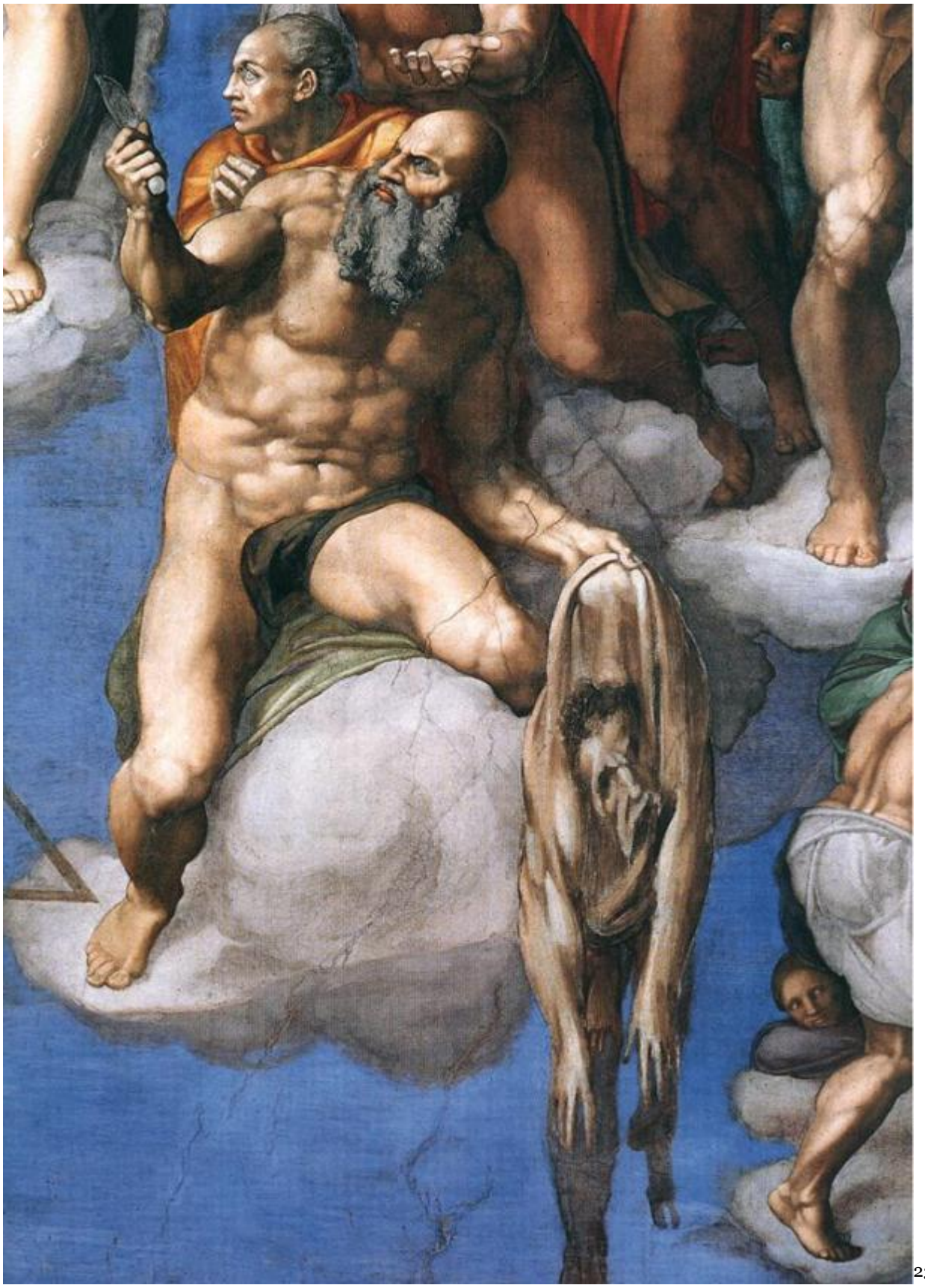
[234] Per una storia dell'autoritratto vedasi J. Hall, *The Self-Portrait. A Cultural History*, Thames and Hudson, London, 2014.

[235].

Nella penultima delle figure in piedi, a destra, in primo piano e appena dentro alla scena, con lo sguardo rivolto verso lo spettatore, si riconosce lo stesso Raffaello.

Anche nel *Giudizio universale* (1537-1541, Musei Vaticani, Città del Vaticano) raffigurato nella parete occidentale all'interno della Cappella Sistina Michelangelo Buonarroti ritrae sé stesso. Ma o fa con una espressività ben più drammatica rispetto alla discreta apparizione, seminascosta, in cui Raffaello ci offre il proprio autoritratto. Michelangelo raffigura infatti la propria spoglia mortale tratta in salvo appena in tempo da san Bartolomeo che la risparmia dalla dannazione eterna:

[235] Raffaello Sanzio, *La Scuola di Atene*, 1509-10, Musei vaticani, Stanza della Segnatura, Città del Vaticano. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/La_scuola_di_Atene.jpg.

 [236].

[236] Michelangelo Buonarroti, *Giudizio Universale*, fra il 1536 e il 1541, dettaglio, Musei Vaticani, Cappella Sistina, Città del Vaticano. Immagine tratta dal sito

Considerato che rappresentando sé stesso l'artista raffigura in qualche modo l'essere umano che meglio conosce, è questo esser salvati appena in tempo ma privi di ossatura, cioè di forza propria, deformati dalla propria debolezza, ciò a cui l'essere umano che guarda lucidamente e coraggiosamente dentro di sé può aspirare: una piccola scintilla di speranza che anche la bontà e la pietà – e non soltanto la giustizia – orientino il giudizio divino, e nulla più.

La pratica dell'autoritratto è incerta in una prima fase, nel senso che in alcuni casi non si è sicuri che un certo dipinto contenga effettivamente l'immagine di un artista. Quest'incertezza divide gli studiosi riguardo sia all'enigmatico *Uomo con turbante rosso*, dipinto da Jan van Eyck nel 1433 [237], sia al *Ritratto d'uomo* di Antonello da Messina risalente circa al 1475, entrambi alla National Gallery di Londra.

In altri casi invece è certo che l'artista abbia inteso unicamente raffigurare se stesso, ma senza propositi narcisistici, bensì piuttosto come pretesto per portare al limite le proprie capacità virtuosistiche e per offrire punti di vista inediti o poco scandagliati, come nel *Ritratto allo specchio*

---

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Michelangelo%2C_Giudizio_Universale_31.jpg.

[237] Jan van Eyck, *Uomo con turbante rosso*, 1433, National Gallery, Londra. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/Portrait_of_a_Man_by_Jan_van_Eyck.jpg.

convesso (1523-1524, Kunsthistorisches Museum di Vienna) di Francesco Mazzola, meglio noto con l'appellativo di Parmigianino

[238].

Se ancora Leonardo ascriveva allo specchio la funzione di attestare la fedeltà realistica della rappresentazione, per cui il riflesso allo specchio finiva con l'assumere il ruolo di giudice insindacabile della bontà di un dipinto[239],

[238] Francesco Mazzola detto Parmigianino (Parma, 1503 – Casalmaggiore, 1540), *Autoritratto allo specchio convesso*, 1523-1524, Kunsthistorisches Museum, Vienna. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Parmigianino_Selfportrait.jpg.

[239] Cfr. Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura, ridotto alla sua vera lezione sopra una copia a penna di mano di Stefano della Bella*, Giovacchino Pagani Libraio, Jacopo Grazioli Stampatore, Firenze, 1792 (opera digitalizzata a cura della Humboldt Universität zu Berlin

con il Parmigianino siamo già ben oltre: lo specchio offre una realtà deformata, una realtà altra, ovvero mostra le possibilità, insite in essa, di punti di vista differenti da quelli usuali solo che si disponga di nuovi modi (o mezzi, come è il caso dello specchio convesso) per rivolgervi il proprio sguardo. Anche in questo caso la curvatura cui la linea naturale del braccio e gli angoli retti delle pareti della stanza sono sottoposti annunciano il prossimo abbandono delle forme geometriche di base sulle quali è fondata la realtà naturale nella sua essenziale stabilità e conoscibilità mediante gli strumenti della geometria. Qui lo specchio funge da filtro fra la realtà e lo sguardo umano, riesce a svelare possibilità nascoste che si annidano nella realtà stessa. La realtà del mondo ha le proprie norme che si riflettono nei precetti della statica in architettura e in quelli della prospettiva per la composizione pittorica, ma può contenere anche possibilità nuove, fondate su altre leggi diverse dal linguaggio della geometria euclidea.

31. Arte rinascimentale, simboli e qualità etiche.

Per concludere questa sintetica esposizione delle tematiche cui gli artisti per lo più si dedicano nel corso del Rinascimento occorre far riferimento alle opere pittoriche che pongono a proprio oggetto la raffigurazione simbolica di qualità etiche o di caratteri dell'animo umano. Lo sviluppo della città come istituzione in cui si svolge la vita civile fa sì che alcuni valori fondamentali per garantire la pace, la giustizia, il buon governo ecc. trovino espressione in pitture allegoriche che si arricchiscono molto al di là di quanto non fosse già stato sperimentato nel corso del Medioevo. È soltanto nel basso Medioevo infatti che questo tipo di tematica comincia a diffondersi maggiormente. In

---

e resa disponibile al sito http://edoc.hu-berlin.de/ebind/hdok2/h282_leonardo_1792/pdf/h282_leonardo_1792.pdf, visitato il 24 ottobre 2015), par. CCLXXVIL: "[q]uando tu vuoi vedere se la tua pittura tutta insieme ha conformità con le cose ritratte dal naturale, abbi uno specchio, e favvi dentro specchiare la cosa viva, e paragona la cosa specchiata con la tua pittura, e considera bene il tuo obbietto nell'uno, e nell'altro".

particolare nella Cappella degli Scrovegni a Padova (1306) Giotto raffigura le sette virtù e i sette peccati capitali come figure umane con determinati attributi. Per esempio la Carità è rappresentata da una donna che tiene in mano un cestino di frutta e offre un pomo a un santo che le tende la mano dall'alto. La carità è anche rappresentata mediante una madre che allatta bambini già grandicelli. In età medievale la funzione simbolica era talvolta demandata all'immagine di un determinato santo incarnante una singola virtù. Per esempio san Giorgio costituiva l'emblema del bene che vince il male e per questo era considerato protettore dell'ordine cavalleresco. Ma in una fase più antica, dato che, per la mentalità medievale, ogni ente del mondo è segno della presenza e della potenza di Dio, in realtà sono piuttosto i dettagli di un'opera (gli oggetti e gli animali presenti sulla scena o le forme strutturali) a caricarsi di significati simbolici. Per esempio l'ariete è simbolo dello stesso Cristo; il rotolo è simbolo di sapienza; il pavone allude alla resurrezione.

Nel corso del Rinascimento invece la rappresentazione allegorica di certi valori sociali, etici o religiosi si sviluppa come un genere a sé stante, che non presenta le caratteristiche dei temi e dei soggetti esaminati sinora. Da un lato, infatti, le figure assurte a simbolo sono idealizzate di proposito e sfuggono alla necessità di resa veridica; dall'altro lato grazie alla rilettura dei testi classici, la loro interpretazione pittorica è frutto di una contaminazione fra valori etici della cristianità e quelli del mondo pagano, il quale con le opere di grandissimi pensatori aveva approfondito notevolmente la meditazione su temi politici. Fioriscono così immagini simboliche intrise di elementi classicheggianti, come nel caso del *Trionfo della Virtù*, noto anche col titolo di *Pallade che scaccia i vizi dal giardino della virtù*, dipinto da Andrea Mategna fra il 1499 e il 1502 e oggi al Musée du Louvre. Benché possano non condividersi gli intenti moraleggianti del dipinto, interessante e di grande attualità è l'impostazione concettuale scelta da Mantegna, riecheggiante le teorie platoniche. Il dipinto esibisce infatti come il male dell'anima deformi

l'essere umano, lo renda alcunché di mostruoso, con orecchie a punta o arti come moncherini che non toccano il mondo, ovvero lo appesantiscono in maniera insostenibile. L'unica figura che forse si sottrae a questo effetto deformante è quella sulla quale immediatamente si appunta lo sguardo, vale a dire la donna con l'arco semicoperta da un panneggio verde, in cui si identifica Venere terrena. Un po' come nella *Commedia* dantesca, dove in fondo agli amanti clandestini Paolo e Francesca è riservata la pena più dolce che possa immaginarsi, e cioè essere trasportati dal vento malinconico della loro passione per tutta l'eternità, anche qui l'amore tutto terreno incarnato da questa Venere impudica, rappresentata quasi in pari grandezza e imponenza alle stesse virtù che vorrebbero scacciarla, non riceve evidentemente una piena condanna.

[240].

[240] Andrea Mantegna, *Trionfo della Virtù*, ovvero *Pallade che scaccia i vizi dal giardino della virtù*, 1499-1502, Musée du Louvre, Parigi. Immagine tratta dal sito

Ma nel corso del Rinascimento la contaminazione fra valori cristiani e valori pagani produce anche un superamento della considerazione esclusivamente religiosa di alcuni soggetti tradizionali. Per esempio Andrea del Sarto rilegge come "Carità" la tipologia della Madonna con Bambino, come può vedersi in questa inquieta pala (risalente al 1518 e attualmente al Louvre) dove la figura femminile, simile a tante Madonne già viste, rispetto a queste ha in più uno sgomento nello sguardo, come se questa figura mite non avesse forza sufficiente per nutrire un'umanità rappresentata da ragazzetti vulnerabili e affamati. La presenza, ai piedi del gruppo di figure, di alcuni fiori recisi e soprattutto del frutto ctonio per eccellenza, la melagrana, allude alla fugacità della condizione terrena in cui questa amorevole Carità si trova ad agire. [241].

Anche questo è forse un caso estremo, colto sul limitare del passaggio fra Rinascimento e Manierismo, ma è emblematico della trasformazione che nel frattempo si è prodotta nel trattamento delle scene sacre.

---

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Mantegna-minerva-garden-virtue.jpg. per un commento a quest'opera di Mantegna vedasi M. Centanni (a cura di), *L'originale assente: introduzione allo studio della tradizione classica*, Bruno Mondadori, Milano, 2005, p. 369 ss.

[241] Andrea del Sarto (Firenze, 1486 – 1530), *Carità*, 1518, Musée du Louvre, Parigi. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Wga_andrea_del_Sarto_charity.jpg.

Inoltre le stesse riformulazioni allegoriche tanto delle virtù (le tradizionali virtù cardinali e teologali la rappresentazione delle quali era esigenza già viva nel Medioevo) quanto dei vizi capitali risentono di questa necessità di attualizzazione. L'attualizzazione si coglie tanto nella forma, quanto negli abiti e negli oggetti, quanto nel richiamo a un confronto con il mondo pagano, che sembra percorrere in modo più o meno esplicito tutta l'esperienza del Rinascimento. Per quanto riguarda la rappresentazione delle virtù, vedasi per il modo in cui Piero del Pollaiolo interpreta la temperanza (1470, custodito presso gli Uffizi di Firenze), dove la virtù dell'anima è associata all'elemento dell'acqua la quale, per le sue proprietà fisiche, è in grado di smussare e levigare:

[242]; mentre per quanto riguarda un esempio del lato oscuro dell'animo umano, vedasi come Hieronymus Bosch tratta i sette vizi capitali calandoli completamente nella vita a lui contemporanea, come può cogliersi nel dettaglio riprodotto alla pagina seguente e dedicato all'*Avarizia*, della tavola dipinta intorno al 1480 su questi temi e attualmente conservata al Museo del Prado di Madrid. Qui il vizio dell'avarizia è rappresentato mediante la scena di un giudice corrotto che di nascosto accetta del denaro per favorire

[242] Piero Benci, detto Pollaiolo (Firenze, 1441 – Roma, 1496), *Temperanza*, 1470, Uffizi, Firenze. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7d/Piero_del_Pollaiolo_temperance.jpg.

uno dei due contendenti a scapito dell'altro. Come può osservarsi, gli abiti, l'ambientazione, i ruoli sociali sono quelli dell'età contemporanea di Bosch: questa scelta attualizzante rende più pungente la denuncia di questo tratto umano e delle sue conseguenze nefaste.

[243].

Parimenti alla linea della rappresentazione simbolica può ricondursi un ultimo filone, ornamentale e celebrativo nei suoi scopi e piuttosto fiorente sinché la speculazione da cui prende le mosse è stata avvertita come viva e dotata di un fondamento di scientificità: mi riferisco ai cicli astrologici intrisi dei valori del platonismo allora in voga. In questa tipologia pittorica sono raffigurati i princìpi (in genere incarnati dalle divinità del classicismo) che presiedono al carattere di una certa costellazione zodiacale e che influenzano anche le attività umane nell'avvicendarsi dei vari periodi dell'anno. Particolarmente belli e vivaci benché assai danneggiati, quelli di Palazzo

[243] Hieronymus Bosch, *I sette vizi capitali e le quattro cose ultime*, dettaglio *Avarizia*, intorno al 1480, Museo del Prado, Madrid. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Jheronimus_Bosch_Table_of_the_Mortal_Sins_%28Avaricia%29.jpg.

Schifanoia a Ferrara, frutto del lavoro di vari artisti ferraresi, fra cui Cosmè Tura, Francesco del Cossa e Ercole de' Roberti e risalenti intorno al 1470. Qui può vedersi per esempio il dettaglio del trionfo di Venere, tratto dalla rappresentazione del mese di Aprile:

[244].

Come può osservarsi, il passaggio della dea è gioioso, festoso; i colori sono chiari e delicati, il carro è trainato da cigni, sulla riva di destra vediamo numerosi conigli; tutti gli esseri umani hanno atteggiamenti reciprocamente affettuosi, il paesaggio, complessivamente luminoso, si snoda in lontananza in giochi d'acqua e allegri zampilli.

In qualche caso invece i cicli astrologici fissano un determinato punto del tempo per celebrare una certa data o un fatto storico. Ancora misterioso quanto a questo aspetto, resta lo splendente *Cielo astrologico* realizzato in azzurrite e foglia d'oro intorno al 1442 da Giuliano d'Arrigo detto il Pesello e decorante la cupola all'interno della Sagrestia Vecchia in San Lorenzo a Firenze

[244] Francesco dal Cossa (Ferrara, intorno al 1435 –1478), *Aprile*, dettaglio *Trionfo di Venere*, intorno al 1479, da *Ciclo dei mesi*, Palazzo Schifanoia, Ferrara. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/Schifanoia_Triumph_Venus.jpg.

[245],

replicato anche nella Cappella de' Pazzi in Santa Croce. Vi si possono riconoscere molto chiaramente alcune costellazioni: lungo la fascia dell'eclittica, da destra verso sinistra, l'Ariete, il Toro, sopra il quale sono l'Auriga e Perseo, mentre più in basso Orione con i Cani, quindi i Gemelli, il Cancro, il Leone, e in alto le Orse. Il sole è posizionato in maniera precisa, tanto che si può identificare una data esatta che si è voluta raffigurare: la notte del 4 luglio 1442. Ma ancor oggi si ignora quale significato dovesse avere questa data per la storia della famiglia de' Medici, committente dell'opera.

[245] Giuliano d'Arrigo, detto il Pesello (Firenze 1367 – 1446), *Ciclo astrologico*, intorno al 1442, San Lorenzo, Sagrestia vecchia, Firenze. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/Giuliano_d%27Arrigo%2C_detto_Pesello%2C_volta_con_cielo_del_luglio_1442%2C_forse_legato_alla_venuta_di_renato_d%27angi%C3%B2_a_firenze_02.jpg.

B) Innovazioni della forma e della tecnica.

32. Innovazioni nella composizione delle figure.

La ricchezza dei soggetti che si è vista sin qui deve la sua varietà a fattori molteplici, riflettenti i cambiamenti di tipo storico, filosofico e in senso lato culturale. Ma anche sotto il profilo della forma compositiva e delle tecniche di rappresentazione usate l'arte figurativa del Rinascimento rappresenta per molti versi non solo un perfezionamento ma anche un superamento di istanze che avevano cominciato a profilarsi già nella fase finale del Medioevo.

Se nel Medioevo il modo di disporre nel quadro gli oggetti e i temi rappresentati era condizionato da fini simbolici trascendenti la fedeltà naturalistica, nel Rinascimento la maggior attenzione alla realtà sensibile trova espressione in una tecnica compositiva che si avvale anche del contributo di grandi architetti. Questa tecnica è la prospettiva lineare. La meditazione sulla prospettiva avvicina pittura e architettura perché in questo momento storico entrambe pongono la questione dello spazio. Così come lo spazio degli edifici è considerato in termini matematici e formulato mediante proporzioni numeriche e armoniche, anche la prospettiva è sviluppata in modo scientifico mediante lo studio dei rapporti proporzionali così da simulare in pittura la profondità dello spazio tridimensionale e il modo naturalistico degli oggetti di dispiegarsi di fronte ai nostri occhi. Questa riflessione che unisce architettura e pittura trova una prima espressione pratica nelle sperimentazioni di Brunelleschi e Masaccio impegnati a lavorare insieme in Santa Maria Novella a Firenze. Ma dopo la scomparsa prematura di Masaccio (nel 1428, a soli 27 anni), la sistemazione teorica di questa nuova tecnica avviene grazie all'opera di un altro architetto, Leon Battista Alberti nel suo trattato *De pictura*[246], dove la prospettiva è formulata scientificamente al

[246] La versione latina del *De pictura* risale al 1435 mentre l'anno seguente appare la versione in lingua italiana, il che naturalmente determina le più ampie possibilità di diffusione di questo scritto, nel tempo, nello spazio e fra le diverse classi sociali. Entrambi i

fine di "dipingere bene"[247]. Questa innovativa tecnica di rappresentazione cerca di riprodurre sul quadro i rapporti fra le grandezze degli oggetti conformemente all'effetto ottico della piramide visiva che ci mostra i più lontani come più piccoli e i più vicini come più grandi. In tal modo lo spazio è concepito come un reticolo di rette che si intersecano e grazie alla griglia che formano può stabilirsi sul quadro la dimensione degli oggetti raffigurati suggerendone la lontananza proprio come se li vedessimo dal vero.

Per esempio, come analizzato da Erwin Panofsky, il dipinto di Jan van Eyck *Madonna con il canonico van der Paele*, risalente al 1436,

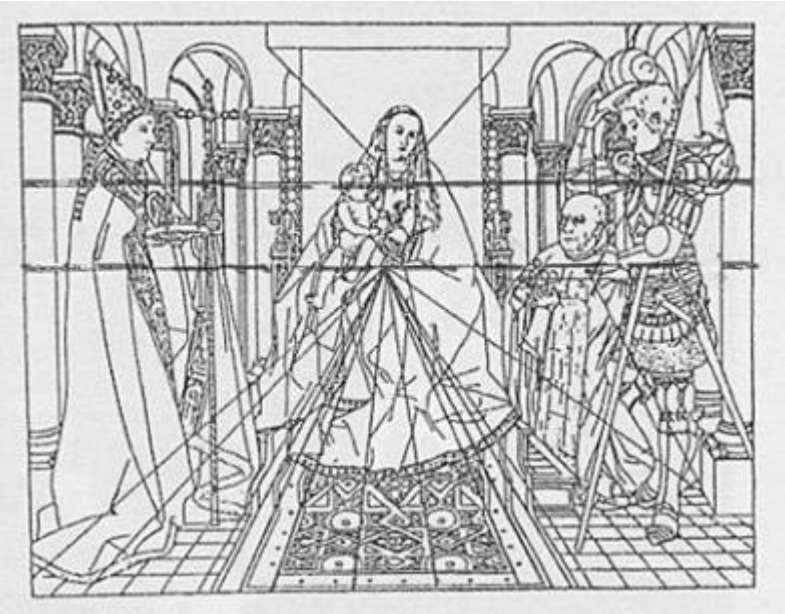
[248]

testi, latino e italiano, sono disponibili in formato sinottico digitalizzato al sito http://www.ousia.it/SitoOusia/SitoOusia/TestiDiFilosofia/TestiPDF/Alberti/DePictura.pdf.

[247] Si vedano in particolare i §§ 19 e 33 del *De pictura* albertiano.

[248] Jan van Eyck, *Madonna con il canononico van der Paele*, 1436, Museo Groeninge, Bruges. Immagine tratta dal sito https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_Eyck_The_Madonna_with_Canon_van_der_Paele.jpg

è fondato sulla seguente intelaiatura prospettica:



[249].

Sulla base di questo fondamento scientifico nel formulare il rapporto fra spazio e visione, la raffigurazione prospettica presuppone inoltre un unico punto di vista esterno al quadro dove collocarsi in modo che l'effetto veridico di profondità spaziale divenga quasi vertiginoso per chi fruisce l'opera.

Si osservi al riguardo per esempio il *Diluvio e recessione delle acque* realizzato da Paolo Uccello fra il 1447 e il 1448 in una lunetta del Chiostro verde in Santa Maria Novella a Firenze:

[250].

[249] E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"*, cit., p. 66. È evidente la grande presa di distanza rispetto al Medioevo, dove la raffigurazione pittorica motivava le grandezze in base alla statura morale delle figure rappresentate, così significative per l'animo umano, da distorcere la percezione reale che se ne potrebbe avere

[250] Paolo di Dono, detto Uccello (Pratovecchio, presso Firenze, 1397 - 1475), *Diluvio e recessione delle acque*, 1447-1448, Chiostro Verde, Santa Maria Novella, Firenze.

Qui l'effetto di profondità assume, anche grazie ai frammenti di alberi che scorrono lungo la parete di legno e alle pose agitate delle figure umane, un valore dinamico di grande forza e inquetudine.

Non deve però credersi che la tecnica della prospettiva domini incontrastata per tutto l'arco di tempo in cui il Rinascimento si dispiega[251]. Come già accennato, già nella fase tarda del Medioevo si era cercato di raffigurare la profondità mediante la tecnica assonometrica[252] di rappresentazione dei solidi (come accade nei troni su cui siedono molte figure giottesche). La differenza fondamentale fra questi due tipi di rappresentazione della profondità spaziale, quella della prospettiva vera e propria (cd. lineare) e quella assonometrica (di cui fa parte la prospettiva cd. cavaliera) risiede essenzialmente nel fatto che nel caso della prima, per cogliere l'effetto di profondità, lo spettatore deve necessariamente collocarsi in un punto preciso dello spazio (il cd. centro di vista, posto a una distanza dal quadro determinata e finita); mentre nel caso della seconda possono esistere diverse angolazioni di osservazione (tant'è che essa presuppone che il centro di vista sia collocato a distanza infinita dal quadro). Nel Rinascimento l'assonometria non scompare, anzi è ancora usata per suggerire un senso di profondità spaziale più equilibrato, non implicante una relazione con le cose ultime, ma che si accontenta della vicinanza di ciò che è familiare e quotidiano, come può vedersi per esempio nell'assieparsi delle colonne dell'architettura che fa da sfondo alla *Danae* di Mabuse, già vista sopra.

Ciononostante, la messa a punto della tecnica della prospettiva può esser considerata come un fattore originale, che dà al Rinascimento un carattere

---

Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Deluge%2C_Waters_Subsiding_and_Noah_Stories_by_Paolo_Uccello_01.jpg.

[251] Questo punto è messo in luce particolarmente da P. Francastel, *Etudes de sociologie de l'art*, Denoël, Paris, 1970, tr. it. a cura di A. Zanzotto, *Studi di sociologia dell'arte*, Rizzoli, Milano, 1976, p. 184 ss.

[252] Su tali questioni vedasi P. Toesca, voce *Prospettiva* in Enciclopedia italiana *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1935, , vol. XXVIII, pp. 350-360.

inedito anche per le implicazioni filosofiche di questa possibilità di rappresentazione e, in ultima analisi di visione. Come è stato acutamente osservato, la prospettiva lineare non soltanto presuppone una concezione dello spazio reticolarmente uniforme, ma anche e soprattutto una visione monoculare, a differenza di quella naturalistica dove la profondità delle cose ci è suggerita dalla biocularità della nostra vista. La visione monoculare è di per sé piatta, bidimensionale: l'immagine si coglie come se si vedesse soltanto con un occhio e solamente a partire da un unico punto esterno al quadro che suggerisce, come nel quadro di Paolo Uccello, la possibilità dello spazio di prolungarsi all'infinito. Implicando in sé il tema dell'infinito della visione, dell'assoluta lontananza in profondità, la visione monoculare ottenuta mediante la prospettiva riproduce la visione che Dio deve avere del mondo: l'*Augenpunkt* (cioè il punto di osservazione) è simile all'occhio di Dio[253]. Sotto questo profilo è interessante come, aggirando il dogma dell'irrappresentabilità di Dio (come si legge nei Dieci Comandamenti), nei secoli seguenti alla presenza di Dio nel quadro si alluderà mediante la raffigurazione di un unico occhio. È interessante notare che anche la tecnica di riproduzione più fedele alla realtà che l'essere umano è stato sinora in grado di realizzare, vale a dire la fotografia, in realtà offre una visione piatta, monoculare: come se l'essere umano, pur nella sua capacità creativa, non fosse in grado di generare qualcosa di qualitativamente analogo alla natura (perché non riesce a offrire a sua volta la naturalità dello sguardo binoculare), ma si tenesse necessariamente sempre vicino ad alcunché di completamente altro, che, non avendo sede nella natura (cioè nel mondo sensibile in cui è immerso l'uomo), ben possiamo chiamare "divino".

---

[253] Il tema del rapporto di analogia intercorrente fra il punto di osservazione e lo sguardo di Dio è messo in rilievo da E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"*, cit., spec. p. 69, nt. 60. Come osserva Panofsky, la teorizzazione della tecnica della prospettiva ha determinato un profondo mutamento nell'estetica della raffigurazione pittorica, poiché essa ha fatto sì che, "trasformando l'οὐσία in φαινόμενον , sembra ridurre il divino a un mero contenuto della coscienza umana, ma insieme amplia la conoscenza umana sino a renderla capace di accogliere e contenere in sé il divino" (E. Panofsky, *op. cit.*, p. 76).

Peraltro, come è stato osservato, non deve credersi che gli artisti del Rinascimento adottino sistematicamente la tecnica della prospettiva lineare: da un lato, altre tecniche compositive più antiche continuano a coesistere; dall'altro lato la stessa prospettiva lineare è oggetto di sperimentazioni pratiche. Per esempio ci si chiede come possa essere realizzata una rappresentazione dove il centro di vista venga spostato da una posizione frontale rispetto al quadro e collocato a una distanza minima e radente. In tal modo si ottiene l'artificio visivo dell'anamorfosi. L'anamorfosi in particolare riserva allo spettatore che si ponga al punto corretto di osservazione la sorpresa di identificare oggetti non percepibili da una visione frontale[254]. A tale riguardo può ricordarsi il lavoro di Hans Holbein il Giovane risalente al 1533 e noto come *Gli ambasciatori* (conservato alla National Gallery di Londra), dove il pittore interseca due centri visivi:[255]

[254] Per via dell'effetto di "meraviglia" che è in grado di suscitare, la tecnica dell'anamorfosi troverà maggior diffusione durante il periodo del Barocco, corrispondendo esattamente a un principio estetico di questo grande movimento successivo al Rinascimento. Sull'anamorfosi vedasi P. Di Lazzaro, D. Murra, *L'anamorfosi fra arte, percezione visiva e "prospettive bizzarre"*, RT/2013/5/ENEA, leggibile al sito http://www.enea.it/it/comunicare-la-ricerca/documenti/news/RT20135ENEA.pdf, consultato il 7 novembre 2015. Secondo gli autori anche il misterioso uovo pendente dalla conchiglia della Pala di San Bernardino di Piero della Francesca già vista sopra dovrebbe considerarsi come un oggetto dipinto con la tecnica dell'anamorfismo: cfr. *loc. ult. cit.*, p. 8.

[255] Hans Holbein il Giovane, *Gli ambasciatori*, 1533, National Gallery, Londra. Immagine tratta dal sito https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg?uselang=it.

uno realizzato con la prospettiva lineare ed è quello ordinario, per cui riconosciamo lo spazio in cui è ambientata la scena, gli oggetti, le persone; l'altro realizzato con la prospettiva anamorfica, e che richiede allo spettatore di porsi in un punto del tutto inusuale, in prossimità della superficie dipinta e di esercitare non solo una facoltà visiva, ma anche una epistemologica: si tratta di riconoscere l'oggetto che frontalmente appare come una macchia trasversale ai piedi dei due ambasciatori e che anzi passa addirittura inosservato in quanto tale, confondendosi coi motivi cosmateschi del pavimento.

[256].

E quale stupore nel ravvisare che l'oggetto nascosto non è altro che un richiamo alla nostra finitezza: l'abilità di Holbein sta nell'intrecciare due piani visivi, uno quotidiano e uno straordinario, evento degli eventi, propriamente fuori dallo spazio e dal tempo, e nell'alludere con ciò al fatto che questo elemento inquietante si annida fra le cose, senza che noi ce ne rendiamo conto: come un'esortazione a guardare a fondo nella complessità del mondo e non accontentarci di ciò che consideriamo abituale e consueto.

33. Innovazioni nelle tecniche esecutive.

La rinnovata attenzione alla concretezza dell'esistenza umana nel suo darsi in un mondo còlto come storico e naturale a un tempo, per cui fra questi due aspetti del mondo è ipotizzato un rapporto di integrazione e non di

[256] Hans Holbein il Giovane, *Gli ambasciatori*, 1533, prospettiva anamorfica, National Gallery, Londra. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/34/Holbein_Ambassadors_anamorphosis.jpg.

opposizione, costituisce un motore propulsivo che modifica anche le tecniche esecutive.

Durante il Medioevo i supporti tipici dell'arte figurativa sono essenzialmente tre: le tessere musive dei rivestimenti murari, i vetri legati a piombo nelle finestre delle chiese e le tavole in legno tipiche delle pale d'altare. Queste tre categorie di materiali tipicamente usati nel Medioevo corrispondono anche a esigenze estetiche e simboliche volte a celebrare la dimensione ultraterrena ed eterna in cui alberga il divino. Nel caso del mosaico si tratta di una miriade di tesserine vitree o pietruzze colorate che nella loro essenza riflettono la natura frammentaria del mondo e acquistano unità e ragion d'essere grazie alla figura o rappresentazione divina di cui sono parte e che le tiene insieme. Anche nel caso del vetro legato a piombo ci troviamo di fronte a una pluralità di frammenti colorati, ma diversamente dal solido, opaco e durevole mosaico, la tecnica delle vetrate a piombo riesce a incarnare in modo esemplare come il principio luminoso, in sé divino, produca la varietà delle sfumature di colore incontrando il leggerissimo filtro materiale del vetro. Il vetro si contraddistingue poi per la sua fragilità, e anche in questo senso si presta a incarnare l'idea che l'elemento di mediazione fra luce divina esterna e spazio mondano interno sia infinitamente debole rispetto alla potenza di Dio. Il supporto del legno tipico della pittura sacra infine rinvia alla solidità dell'opera, alla sua pesantezza e resistenza.

Nel Rinascimento si assiste a un rapido abbandono sia della decorazione musiva che del vetro a piombo: un motivo dell'abbandono di queste tecniche può risiedere nel fatto che il loro principio di unità è rinvenuto in un elemento trascendentale, il divino in cui risiede la potenza che dà forma. Nel Rinascimento la più intima integrazione fra Dio e mondo da un lato e uomo e natura dall'altro contribuisce a mettere in luce l'idea che la forma alberga all'interno del mondo e la sua perfezione può esser riprodotta direttamente, senza l'ostacolo rappresentato dal compito di ricostituire l'unità dei

frammenti in base a un principio ad essi trascendente. La pittura su tavola, invece, tecnica ancora viva e assai diffusa per tutto il Quattrocento, è poi gradualmente soppiantata dalla pittura su tela. Una delle ragioni di questa graduale sostituzione è di ordine pratico: il legno si dilata e contrae per effetto delle variazioni atmosferiche, producendo incurvature delle tavole le quali, anche se tendenzialmente non rovinano il lato dipinto (impregnato di colore) ma soltanto il suo retro, richiedono interventi conservativi specialmente sulle commessure delle tavole[257]. Un'altra ragione è legata all'infittirsi dei traffici mercantili: la tavola dipinta su legno è notevolmente più pesante del supporto in tela che invece è più facilmente trasportabile e si presta a decorare con maggior praticità le dimore di un ceto medio in ascesa. Dal punto di vista storico può ricordarsi come la già vista *Nascita di Venere* di Sandro Botticelli risulti crogiolo di sperimentazioni anche sotto questo profilo: l'ampia superficie pittorica è costituita da due teli di lino uniti e preparati con una imprimitura di gesso mescolato al colore blu per ottenere un tono di colore freddo e azzurrato e far risaltare, così, in quest'aura di spiritualità, il "gelido nudo della dea"[258]. La possibilità di ricavare un colore stabilmente azzurro era infatti acquisizione relativamente recente, e soprattutto era fatto risalente al tardo Medioevo la simbologia collegata all'uso del blu[259]. Ma l'estrazione del

---

[257] Su tali problematiche vedasi G. Marchini, *i materiali dell'arte. Materia e forma, tecnica ed espressione*, Vallecchi, Firenze, 1977, pp. 50 ss.

[258] Cfr. AA.VV., *Botticelli. Nascita di Venere*, cit., p. 23.

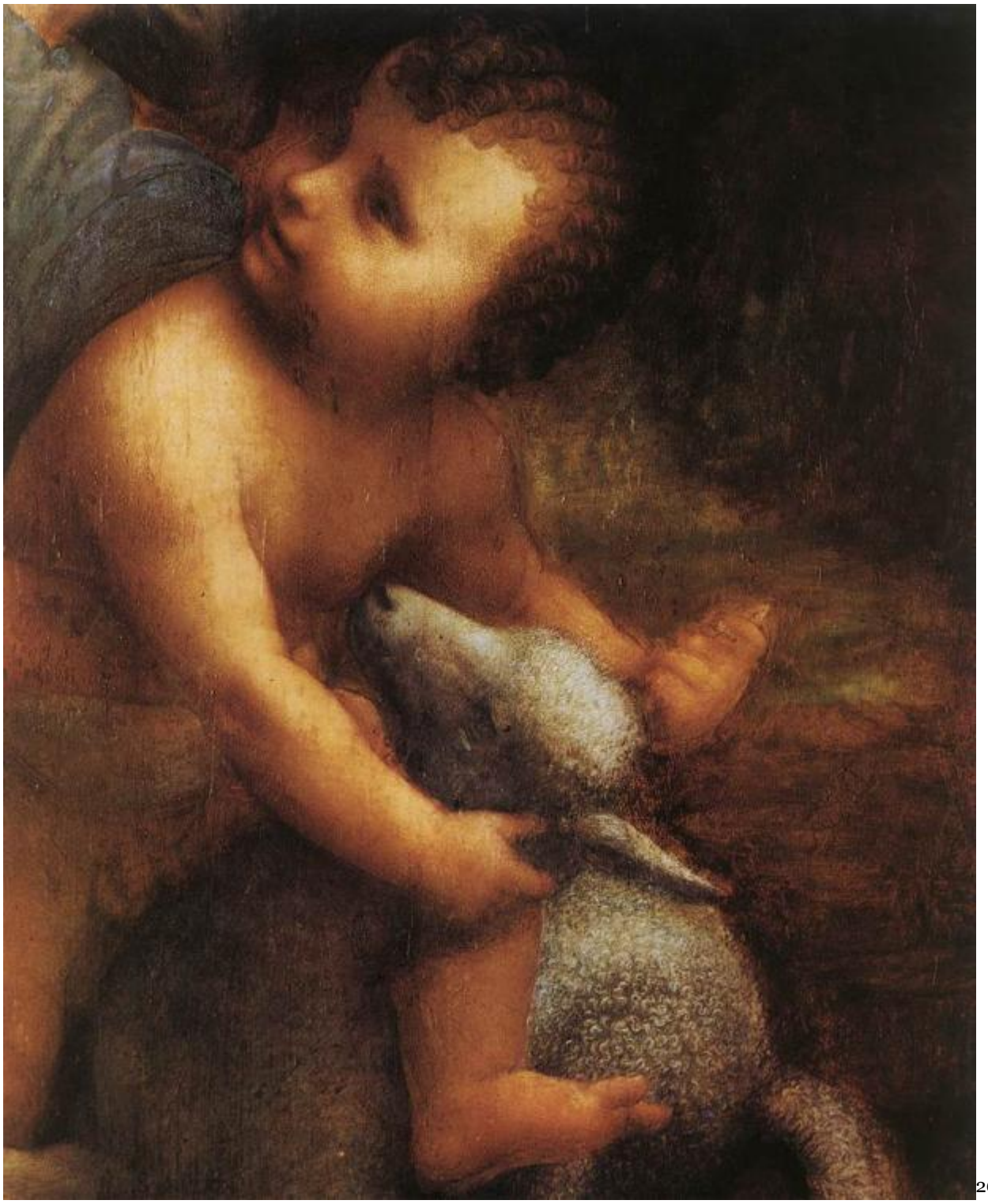
[259] Vedasi M. Pastoureau, *L'uomo e il colore*, collana Storia e Dossier, Giunti, Firenze, 1987, p. 21: "nella Roma antica [...] il verde, il blu e il nero delimitavano il concetto di oscuro, e [...] il blu aveva una connotazione 'barbarica', perché rappresentava il colore con cui alcuni popoli installati al di là del *limes* si tingevano il corpo o la capigliatura. [...ma successivamente q]uel blu che tre secoli prima, per l'uomo carolingio, non significava nulla, o poca cosa, diviene un colore ricercato, un 'valore'. [...Q]uesto aumento quantitativo del blu a partire dalla fine dell'XI secolo può essere perfino studiato statisticamente. Nel XIII secolo è una vera alluvione. Il XIII secolo europeo è il gran secolo del blu. E per la prima volta dalla protostoria, questo colore, che finisce per diventare il colore della Vergine e della funzione reale, comincia a fare concorrenza al rosso, quel rosso che fino a quel momento era stato il primo dei colori, il colore 'per eccellenza'. Questa concorrenza tra il rosso e il blu creerà tensioni che perdureranno fino in pieno XX secolo (ne restano oggi numerose tracce nell'emblematica politica e in quella sportiva). Ma dal punto di vista affettivo, o estetico, il blu finirà col prevalere sul rosso, al punto da essere oggi citato come

pigmento blu resta ancora a lungo relativamente costosa e pertanto riservata a una committenza ricca; ancora a metà del Quattrocento il meraviglioso, intimo tono blu per il ciclo astrologico della cappella in San Lorenzo a Firenze, sopra ricordato, è ottenuto triturando una pietra semipreziosa.

Ma è proprio in questo periodo che la tecnica coloristica assume una sua fisionomia caratterizzante la produzione anche dal punto di vista geografico. Per tutto il Quattrocento, infatti, in Italia infatti si propende per l'uso della tempera, con la quale si ottiene un effetto più secco e chiaro, valorizzando così gli aspetti disegnativi del dipinto, che mettono in evidenza il profilo delle figure a scapito della resa dei dettagli. Nel nord Europa invece si predilige l'uso del colore a olio, più pastoso e lucente, che necessita di tempi ben più lunghi di asciugatura e consente una correzione virtualmente infinita mediante la pittura in sovraimpressione. La resa più lucente e fine dell'olio fa sì che l'artista possa dedicarsi a rendere l'effetto delle sete e dei tessuti damascati, di delicati merletti, la trasparenza di brocche e bicchieri, lo splendore delle suppellettili in bronzo, puntando piuttosto sul realismo dei dettagli che non sul disegno della composizione nel suo insieme.

Ma un punto di incontro di queste due tecniche apparentemente inconciliabili si realizza mediante la messa a punto della tecnica dello "sfumato". Questa consiste nell'addolcire i contorni del disegno rendendo più morbido il passaggio dalla figura al suo sfondo, come può cogliersi in questo dettaglio (riprodotto alla pagina seguente) tratto dal tardo dipinto di Leonardo da Vinci *La Vergine col Bambino e Sant'Anna* (1510, Musée du Louvre):

'colore preferito' da circa metà della popolazione adulta in Europa e nell'America del Nord. Il blu è divenuto progressivamente il colore della civiltà occidentale".

 [260].

Secondo quanto ci riporta Vasari, il primo a sperimentare tale tecnica sarebbe stato lo stesso Leonardo che poi avrebbe diffuso la tecnica dello sfumato

[260] Leonardo da Vinci (Vinci, presso Firenze, 1452 – Castello di Cloux, Amboise, 1519), *Vergine con il bambino e Sant'Anna*, particolare, intorno al 1510, Musée du Louvre, Parigi. Immagine tratta dal sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Leonardo_da_vinci%2C_The_Virgin_and_Child_with_Saint_Anne_03.jpg.

inizialmente soprattutto in Lombardia e in Veneto; e in particolare in quest'ultima regione sarebbe stato Giorgione il maggior recettore dello sfumato[261].

L'altra tecnica che viene notevolmente sviluppata nel corso del Rinascimento è la pittura "a fresco" (o "buon fresco", come è detta nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini, risalente al 1395), consistente nella stesura di campiture di colore direttamente sull'intonaco con cui una superficie murale è appena stata ricoperta in modo da ottenere l'effetto che la pittura diventa tutt'uno col muro. Mediante questa tecnica sono realizzate opere dove la componente disegnativa è l'elemento più rilevante, sia perché il colore va steso in fretta, prima che l'intonaco si asciughi, sia perché i pigmenti utilizzati, una volta asciutti, hanno una resa luminosa, chiara, che contribuisce a un effetto nell'insieme opaco, sobrio e misurato di questo tipo di tecnica[262].

L'evoluzione delle tecniche figurative rinascimentali verso l'affresco e la pittura su tela mostra come già in questo periodo storico di grande vivacità sia di produzione che di sperimentazione si innesti un elemento di fugacità destinato ad acuirsi sino ai nostri giorni, allorché l'immagine su supporto elettronico ha raggiunto il più alto grado di immaterialità e al contempo di cancellabilità senza residui che l'essere umano sia stato in grado di escogitare. Tale maggior attenzione alla fugacità dell'opera costituisce una marca propria della tecnica pittorica del Rinascimento e consiste, rispetto al Medioevo, in una più spiccata deperibilità dei supporti usati: la tela e l'intonaco sono materiali più fragili della tavola lignea e del mosaico[263]; quasi a confermare

---

[261] Cfr. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti*, cit., Parte Terza, p. 148 ss.

[262] Notizie sulla tecnica dell'affresco possono trovarsi in G. Marchini, *i materiali dell'arte. Materia e forma, tecnica ed espressione*, cit., p. 40 ss.

[263] Non lo sono più del vetro dei rosoni delle cattedrali medievali, ma qui la vera protagonista è la luce, per cui la frantumazione della vetrata non rovina necessariamente l'effetto di filtrazione della luce all'interno degli spazi sacri, percepita come simbolo della grazia divina.

che la maggior attenzione al mondo fisico che si registra per tutto il Rinascimento faccia i conti con la possibilità che le opere prodotte siano sottratte a un destino durevole.

Bibliografia citata

A) Testi antichi (sino al XVII secolo).

A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, 1570, rist. Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1992.

Aristotele, Φυσικὴ ἀκρόασις, *Fisica*, ed. it. a cura di L. Ruggiu, Rusconi, Milano.

Aristotele, Περὶ ποιετικής, *Poetica*, ed. it. a cura di G. Paduano, Laterza, Bari-Roma, 2004.

Aristotele, Πολιτικά, *Politica*, ed.it. a cura di C. Viano, BUR, Milano, 2002.

Baldassar Castiglione, *Il cortigiano*, Aldo, Venezia, 1528.

Dionigi di Alicarnasso, 'Ρομανικὴ ἀρχαιολογία, *Antichità romane*, I secolo a.C., tr. it. di M. Mastrofini, Sonzogno, Milano, 1823, testo digitalizzato disponibile al sito http://www.romaeterna.org/fabulae/libri/dionigi.html.

Empedocle, *Poema fisico e lustrale*, ed. it. a cura di C. Gavallotti, Mondadori, Milano, 1993.

Eraclito, *I frammenti e le testimonianze*, ed. it. a cura di C. Diano e G. Serra, Mondadori, Milano, 1993

Esiodo, Ἀσπὶς 'Ηρακλέος, tr. it. Lo scudo di Eracle, in Id., *Le opere e i giorni. Lo scudo di Eracle*, a cura di L. Magugliani e S. Rizzo, BUR, Milano, 1994.

Esiodo, Θεογονία, tr. it. *Teogonia*, a cura di G. Arrighetti, RCS Rizzoli, Milano, 1984, 1996[6]

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori architetti*, ridotte e annotate a cura di G. Urbini, G.B. Paravia, Torino, Milano, Firenze, Roma, Napoli, Palermo, 1934

Ildegard von Bingen *Liber divinorum operum*, tr. it. a cura di M. Cristiani, M. Pereira, *Il libro delle opere divine*, Mondadori, Milano, 2014.

Leon Battista Alberti, *De pictura* 1435 (ed. latina) - 1436 (ed. italiana); digitalizzato con i testi in formato sinottico disponibile al sit http://www.ousia.it/SitoOusia/SitoOusia/TestiDiFilosofia/TestiPDF/Alberti/DePictura.pdf.

Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, ed. it. a cura di V. Giontella, *L'arte di costruire*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010.

Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura, ridotto alla sua vera lezione sopra una copia a penna di mano di Stefano della Bella*, Giovacchino Pagani Libraio, Jacopo Grazioli Stampatore, Firenze, 1792 (opera digitalizzata a cura della Humboldt Universität zu Berlin

e resa disponibile al sito http://edoc.hu-berlin.de/ebind/hdok2/h282_leonardo_1792/pdf/h282_leonardo_1792.pdf.

Lodovico Castelvetro, *La Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*, Vienna, 1570.

Marco Terenzio Varrone, *De lingua latina* (47-45 a.C.); i frammenti sono stampati nell'originale latino nell'edizione di C. O. Muellero, Weidmann, Lipsia, 1833; in traduzione italiana v. Marco Terenzio Varrone, *Opere*, tr. it. a cura di A. Traglia, UTET, Torino, 1974.

Marco Vitruvio Pollione, *De architectura, Libri X*, tr. it. a cura di L. Migotto, Edizioni Studio tesi, Pordenone, 1990, rist. 1993.

Ovidio, *Metamorphoseon Libri XV*, tr. it. *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino, 1979 e 1994.

Parmenide, *Sulla natura*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano, 1998.

Pausania, Ἑλλάδος περιήγησις, II sec. d.C., *Periegesi della Grecia*, tr. it. parziale a cura di G. Maddoli, V. Saladino, *Guida della Grecia. Libro V. L'Elide e Olimpia*, Mondadori, Milano, 1998.

Platone, Φαῖδρος, *Fedro*, ed. it. a cura di M. Tondelli, Mondadori, Milano, 1998, pp. 57-59.

Platone, Φαίδων, tr. it. *Fedone*, a cura di G. Cambiano, in Platone, Dialoghi filosofici, collezione diretta da N. Abbagnano, UTET, Torino, vol. 1, pp. 518-598.

Platone, Κρατύλος, *Cratilo*, ed. it. a cura di F. Aronadio, Laterza, Bari-Roma, 1996.

Platone, Πολιτεία, ed. it. a cura di G. Lozza, *La Repubblica*, Mondadori, Milano, 1990.

Platone, Θεαίτητος, tr. it. *Teeteto*, a cura di M. Valgimigli, Laterza, Bari-Roma, 1999.

Platone, Συμποσίον, *Simposio*, tr. it. a cura di G. Colli, Adelphi, Milano, 1979, 1983.

Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia* (I sec. d.C.).

Tacito, *De origine et situ Germanorum*, tr. it. *La Germania*, a cura di L. Canali, Editori Riuniti, Roma, 1983, 1987[1].

Testi moderni (dal XVIII secolo)

AA.VV., *Botticelli. Nascita di Venere. Introduzione di Philippe Daverio*, Scala Group, Firenze, 2014.

Argan, G.C., *Storia dell'arte italiana*, vol. II, Sansoni, XIII ristampa, Firenze, 1981.

Argan, G.C., *Storia dell'arte,* vol. I, Sansoni, Firenze, 1994.

Averna, D., «La suasoria nelle preghiere agli dei: percorso diacronico dalla commedia alla tragedia», in *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, vol. 27, n. 1 (Winter), 2009, pp. 19-46.

Baedeker, K., *Egypt, Handbook for Travellers*, pt.1 *Lower Egypt, with the Fayum and the peninsula of Sinai*, K. Baedeker, Leipsic, 1885.

Battisti, E., *L'antirinascimento* (1962), Aragno, Torino, 2005.

Baumgarten, A.G., *Æsthetica*, Frankfurt an der Oder, 1750-1758, tr. it. a cura di S. Tedesco, *L'Estetica*, Aesthetica, Palermo, 2000.

Beard, M., *The Parthenon*, Profile Books, London, 2002, tr. it. a cura di B. Gregori, *il partenone*, Laterza, Roma, Bari, 2004.

Becatti, G., *L'arte dell'età classica*, Sansoni, Milano, 1999.

Berve, H., Gruben, G., Hirmer, M., *Griechiesche Tempel und Heiligtümer*, Hirmen Verlag, München, 1962, tr. it. di M. Bacci e G. Cacciapaglia, *I templi greci*, Sansoni, Firenze, 1962.

Bianchi Bandinelli, R., Paribeni, E., Torelli, M., *L'arte dell'antichità classica*, UTET, Torino, 1976.

Bianchi Bandinelli, R., *Rome, le centre du pouvoir*, Paris, 1969, ed. it., *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, dalle origini alla fine del II secolo d. C., RCS Libri, Milano, 1999[12].

Bonfante, L., «Nudity as a Costum in Classical Art», in *American Journal of Archaeology*, vol. 93, 1989, fasc. n. 4, pp. 543-570.

Burckhardt, J., *Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, 2. edizione rivista, Seemann, Leipzig, 1869, tr. it. a cura di R. Moscati, *la civiltà del rinascimento in Italia*, Newton Compton, Roma, 1974.

Burdach, K., *Reformation, Renaissance, Humanismus. Zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst*, Berlin, 1918.

Cantatore, F., «Il riuso del Palazzo dei Tribunali in Roma nel XVI secolo», in *Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura*, fasc. 32, 1998, pp. 69-76.

Càssola, F., in *Inni omerici*, Mondadori, Milano, 1975, pp. 178-225.

Cateni, L., Lippi Mazzieri, M.P., *Duccio, Simone, Pietro Ambrogio e la grande stagione della pittura senese*, Betti, Siena, 2012.

Centanni M. (a cura di), *L'originale assente: introduzione allo studio della tradizione classica*, Bruno Mondadori, Milano, 2005.

Chantraine, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, Klincksieck, Paris, 1968.

Charbonneaux, J., Martin, R., Villard, F., *Grèce archaïque. (620-480a. C.)*, Gallimard, Paris, 1968, tr. it. di M. Lenzini e L. Sosio, *La Grecia arcaica*, RCS, Milano, 1969, 1999[8].

Coarelli, F., *Roma. Guida Archeologica*, Laterza, Roma, Bari, 2001.

Cole, E., *The Grammar of Architecture*, Ivy Press, tr. it. di M. Petracca, Grammatica dell'architettura, Logos, Modena, 2004.

Corbalán, F., *La sezione aurea. Il linguaggio matematico della bellezza*, RBA, Milano, 2013.

Deleuze, G., *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Editions de Minuit, Paris, 1988, tr. it. a cura di D. Tarizzo, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, 2004.

Di Lazzaro, P., Murra, D., *L'anamorfosi fra arte, percezione visiva e "prospettive bizzarre"*, RT/2013/5/ENEA, leggibile al sito http://www.enea.it/it/comunicare-la-ricerca/documenti/news/RT20135ENEA.pdf.

Docci, M., «Rapporti armonici in architettura», in A. Capanna, F. Cifariello Ciardi, A.I. Del Monaco, M. Gabrieli, L. Ribichini, G. Trovalusci (a cura di), *Musica & Architettura*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2012, pp. 71-79.

Donadoni, S., *Egitto*, sottovoce *Colonna*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, vol. II, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1959, pp. 750-751.

Ferraris, M., «Estetica come aisthesis», in *Dopo l'Estetica*, a cura di L. Russo, Aesthetica Preprint, Palermo, 2010.

Francastel, P., *Etudes de sociologie de l'art*, Denoël, Paris, 1970, tr. it. a cura di A. Zanzotto, *Studi di sociologia dell'arte*, Rizzoli, Milano, 1976.

Galimberti, U. *Orme del sacro*, Feltrinelli, Milano, 2000.

Gambazzi P., Scaramuzza, G., *Arte e morte dell'arte. Percorso nelle Lezioni di Estetica*, Bruno Mondadori, Milano, 1997.

Hall, J., *The Self-Portrait. A Cultural History*, Thames and Hudson, London, 2014.

Hegel, G.W.F., *Ästhetik* (1835), ed. it. a cura di N. Merker, *Estetica*, Einaudi, Torino, 1997.

Heidegger, M. «Logos», in *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen, 1954, tr. it. a cura di G. Vattimo, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1976, rist. 1991, pp. 141-157.

Heidegger, M. *Nietzsche*, Neske, Pfullingen, 1961, tr. it. a cura di F. Volpi, *Nietzsche*, Adelphi, Milano, 2013[5].

Heidegger, M., «Costruire abitare pensare», in *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen, 1954, tr. it. a cura di G. Vattimo, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1976, rist. 1991, pp. 96-108.

Heidegger, M., «*Der Ursprung des Kunstwerkes*», in *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1950, tr. it. a cura di P. Chiodi, «L'origine dell'opera d'arte», in *Sentieri interrotti*, La nuova Italia, Firenze, 1968, pp. 3-69.

Heidegger, M., «Hölderlin und das Wesen der Dichtung», in *Eläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1981, ed. it. a cura di L. Amoroso, «Hölderlin e l'essenza della poesia», in id., *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano, 1988.

Heidegger, M., «La questione della tecnica», in *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen, 1954, tr. it. a cura di G. Vattimo, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1976, rist. 1991, pp. 5-27.

Heidegger, M., «Scienza e meditazione», in *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen, 1954, tr. it. a cura di G. Vattimo, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1976, rist. 1991, pp. 28-44.

Hölderlin, F., *Gedichte*, Insel, Frankfurt am Main, 1997.

Laing, R.D., *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness,* Penguin, Harmondsworth, 1965, tr. it. di D. Mezzacapa, *L'io diviso: studio di psichiatria esistenziale*, Einaudi, Torino, 1980.

Lehner, M., *The Complete Pyramids*, Thames and Hudson, Londra, 1997.

Liddell, H.G., Scott, R., *A Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford, 1961.

Lippolis, E., Livadiotti, M., Rocco, G., *Architettura greca: storia e monumenti del mondo della polis dalle origini al V secolo*, Bruno Mondadori, Milano, 2007.

Lombardo, G., *L'estetica antica*, Il Mulino, Bologna, 2002.

Lorenz, K., «"Dialectics at a standstill": archaic kouroi-cum-epigram as I-box», in M. Baumbach, A. Petrovic, I, Petrovic, *Archaic and classical Greek epigram*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010, , pp. 131-148.

Mallory, M., Moran, G., «New evidence concerning "Guidoriccio"», in *The Burlington Magazine,* 1986, pp. 250-264.

Marchini, G., *i materiali dell'arte. Materia e forma, tecnica ed espressione*, Vallecchi, Firenze, 1977.

Marcolongo, A., *La lingua geniale. 9 ragioni per amare il greco*, Laterza, Bari-Roma, 2016.

Marinescu, A.D., *Specularité déformante. Sur les traces d'un paradigme anti-mimétique de l'art*, L'Harmattan, Paris, 2013.

Martin, R., *Architettura Greca*, Electa, Milano, 1989.

Matz, F., *Grecia*, per la voce *Tempio*, in *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, vol. VII, Roma, 1966, pp. 697-704.

Mertens, D., *Grecia*, per la voce *Tempio*, in *Enciclopedia dell'arte antica*, *suppl. 1971-1994*, pp. 618-628.

Moffett, M., Fazio, M.W., Wodehouse, L. , *A World History of Architecture*, Laurence King Publishing, London, 2003.

Molari, P.G., *Piero della Francesca: la soluzione dell'enigma della Flagellazione e il ritrovamento dell'affresco perduto*, disponibile in formato e-book al sito http://amsacta.unibo.it/2663/.

Montani, P., *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma, 2007.

Morolli, G., *L'architettura di Vitruvio. Una guida illustrata*, Firenze, 1988.

Negri Arnoldi, F., *Storia dell'arte*, vol. I, Fabbri, Milano, 1968-1981.

Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie*, 1876, tr. it. di S. Giammetta, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano, 1972 e 1977, 1995[16].

Panofksy, E., «Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung», in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XIV (1921), pp. 188-219, ripubblicato in *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, 1955, tr. it. a cura di R. Federici, «La storia della teoria delle proporzioni del corpo umano come riflesso della storia degli stili», in Id., *Il significato delle arti visive*, Einaudi, 1962, pp. 59-106.

Panofsky, E., «Die Perspektive "als symbolische Form"», in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, hrg. von Fritz Saxl. Vorträge 1924-25, B.G. Teubner, Leipzig-Berlin, 1927, tr. it. di E. Filippini, in E. Panofsky, *La prospettiva "come forma simbolica". E altri scritti*, a cura di G.D. Neri, Feltrinelli, Milano, 2001.

Pastoureau, M., *L'uomo e il colore*, collana Storia e Dossier, Giunti, Firenze, 1987.

Pensabene, P., «Architettura e urbanistica nell'Alessandria dei Tolomei. Il quartiere palaziale», in C.G. Malacrino, E. Sorbo (a cura di), *Architetti architettura e città nel Mediterraneo antico*, Bruno Mondadori, Milano, 2007, pp. 170-186.

Pesando, F., «Alessandria», in E. Greco (a cura di), *La città greca antica: istituzioni, società e forme urbane*, Donzelli, Roma, 1999, pp. 431-452.

Pirelli, R., *Egitto*, per la voce *Tempio*, in *Enciclopedia dell'arte antica*, *suppl.* 1971-1994, vol. V, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1997, pp. 613-618.

Pirenne, J., *Histoire de la Civilisation de L'Egypte Ancienne*, Neuchâtel, 1962, tr. it. *Storia della civiltà dell'antico Egitto*, vol. 2, Sansoni, Firenze, 1968.

Rocci, L., *Vocabolario greco italiano*, Società Editrice Dante Alighieri, Città di Castello, ed. 1943, rist. 2002.

Roma, a cura del Touring Club Italiano, collana "Guide d'Italia", Mondadori, Milano, 2007.

Romanini, A.M. (a cura di), *L'arte medievale in Italia*, Firenze, 1988, Milano 1999[3].

Scotto, G., «Sektion Drei: Kunst», in G.D. Folliero-Metz, *Inferno! Dan Browns Besteller als Reiseführer durch ausgewählte Stationen der Geschichte, Kunst und Literatur*, Grin, München, 2016, pp. 60-92.

Seznec, J., *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance, Humanism and Art*, Princeton University Press, New York, 1995[9].

Simi, A., *La sezione aurea nell'architettura. Appunti per il corso di Teorie e tecniche costruttive nel loro sviluppo storico*, pubblicato a cura della Facoltà di Architettura dell'Università Sapienza di Roma e disponibile al sito http://dsg.uniroma1.it/monti/ar-tetcss/testi/Appunti%20sulla%20Sezione%20Aurea.pdf.

Sluijter, E.J., «Emulating Sensual Beauty: Representations of Danaë from Gossaert to Rembrandt», in *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 27, no. 1/2, 1999, pp. 5–45.

Spinicci, P., *Sensazione, percezione, concetto*, Il Mulino, Bologna, 2000.

Tedesco, S., *L'estetica di Baumgarten*, Aesthetica Preprint, Palermo, 2000.

Tiberi, C., *Architetture periclee e classicità*, Jaca Book, Milano, 1999.

Toesca, P., voce *Prospettiva* in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1935, vol. XXVIII, pp. 350-360.

Tolazzi, M.A., *L'Arte Svelata, Volume Primo. Arte Antica*, Robertson, Tarcento (UD), 2015.

Vinci, P., *"Coscienza infelice" e "anima bella". Commentario alla* Fenomenologia dello spirito *di Hegel*, Guerini e Associati, Milano, 1999.

voce *Templum* in *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, vol. VII, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1966, p. 705.

Volta, V. (a cura di), *Rotonde d'Italia. Analisi tipologica della pianta centrale*, Jaca Book, Milano, 2008.

Wittkower, R., *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Tiranti, London, 1952, tr. it. a cura di R. Pedio, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino, 1994.

Zuffi, S., *Grande Atlante del Rinascimento*, Electa, Milano, 2007.

ISBN 979-12-200-2044-2